MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07917981 8

S

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/richardwagnersav00jull

RICHARD WAGNER

SA VIE ET SES ŒUVRES

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE

30 EXEMPLAIRES NUMÉROTÉS A LA PRESSE

SUR PAPIER JAPON IMPÉRIAL

RICHARD WAGNER

ADOLPHE JULLIEN

RICHARD WAGNER

SA VIE ET SES ŒUVRES

OUVRAGE ORNÉ

DE QUATORZE LITHOGRAPHIES ORIGINALES

PAR M. FANTIN-LATOUR

DE

Quinze Portraits de Richard Wagner

DE QUATRE EAUX-FORTES

ET DE 120 GRAVURES, SCÈNES D'OPÉRAS, CARICATURES
VUES DE THÉÂTRES, AUTOGRAPHES, ETC.

LIBRAIRIE DE L'ART

PARIS
JULES ROUAM, EDITEUR
29, CITÉ D'ANTIN, 29

LONDRES
GILBERT WOOD & C
175, STRAND, 175

1886

Droits de traduction et de reproduction réservés.

ML
-410
W.J 79

LIBRARY
APR 7 1967
UNIVERSITY OF TORONTO

A MON AMI

FANTIN-LATOUR

AVANT-PROPOS

OILA tantôt quatre ans que Richard Wagner tomba, comme foudroyé. Sa mort remonte-t-elle assez loin pour qu'on puisse se mettre au point convenable afin de juger l'homme en toute impartialité? L'heure a-t-elle enfin sonné d'accorder à ce grand génie la pleine justice que ses plus acharnés détracteurs lui avaient promise pour après sa mort et qui semble ne devoir venir qu'après la leur? Apparemment, car la masse des auditeurs français, sans plus s'occuper de ces mesquines rancunes d'écrivains embourbés dans leur prose ou de ces petits intérêts de commerce, a fait franchement réparation à Richard Wagner des injures qu'on avait déversées sur lui de son vivant, et le public français, pris dans son entier, s'est montré beaucoup plus généreux, plus juste à son égard que certains individus jaloux, fanatiques ou rancuniers. On peut dire aujourd'hui que Wagner, même en France, a conquis sa place au soleil : il n'y compte presque plus que des admirateurs. Autrefois, c'était se singulariser que de le défendre ; à présent, c'est vouloir attirer sur soi l'attention que de le décrier.

Cette réhabilitation ne s'est produite indiscutable et frappante qu'après que la mort du maître eut calmé toutes les susceptibilités ; mais, déjà depuis un certain temps, il était aisé de prévoir, à des signes certains, que le vent de la fortune allait tourner, et les nombreux écrivains qui s'ingénient à se mettre toujours d'accord avec les préférences momentanées du public avaient pu ménager savamment leur conversion afin d'arriver à louer le plus superbement du monde un

homme, un artiste, auquel ils avaient, depuis des années, infligé les souffrances les plus cruelles. Le public, en masse, n'a pas de ces petits calculs; il change en un jour, comme si les écailles lui tombaient des yeux, et s'inquiète peu qu'on lui jette ses jugements d'hier à la face. Il les nie, alors, et de la meilleure foi du monde. Il n'en va pas de même avec les gens qui tiennent une plume, et ce n'est pas une mince affaire, à leurs yeux du moins, que de s'accorder avec eux-mêmes et d'essayer de donner le change à leurs lecteurs ébahis sur la fermeté, sur le bien fondé de leurs jugements.

Cet élan du public vers un génie trop longtemps méconnu a nécessairement provoqué une abondante éclosion de publications : livres, articles et brochures, toutes plus louangeuses les unes que les autres, sur le compte de Richard Wagner. A l'excès du blâme a succédé, par instants, l'exagération de l'éloge, et l'aveuglement de la haine a fait place, en plus d'un cas, à l'aveuglement du fétichisme. Quel déluge d'articles ou d'études critiques, historiques, anecdotiques, apologétiques, dithyrambiques sur Richard Wagner, depuis l'époque de la représentation de Tannhæuser *à Paris! Et cependant, où trouver les renseignements circonstanciés qu'on est toujours désireux de posséder sur un homme de génie, et qu'on serait en droit de demander à tout ouvrage un peu sérieux, en dehors de la chronique courante? A peu près nulle part, si l'on se restreint aux écrits publiés en langue française, car l'étude si intéressante de Gasperini, outre qu'elle s'arrête après* Tristan et Iseult, *est très sobre et très peu sûre en fait de renseignements historiques. Et depuis lors, combien d'écrivains français ont prétendu nous entretenir de Richard Wagner, qui nous ont resservi à la file les mêmes développements de rhétorique, assaisonnés d'un grain de poésie, d'un soupçon d'esthétique! Aujourd'hui, la mode est à la philosophie et l'on n'entend rien à Wagner si l'on croit que ses ouvrages sont faits pour être exécutés. Que non pas! on les commente afin de les rendre inintelligibles et l'on se tient pour satisfait.*

C'est qu'il est singulièrement plus facile et plus expéditif de laisser courir sa plume à l'aventure et d'enfiler des mots à perte de vue sur un homme ou sur une œuvre sans avoir entendu l'œuvre ni étudié l'homme, que de rechercher les circonstances de la vie d'un artiste qui ont accompagné la production de ses ouvrages, que de contrôler en quelque sorte

ses œuvres par sa vie et de toujours tendre au juste point de critique et d'éloge, en fuyant également l'hyperbole louangeuse, dithyrambique, et le blâme amer, injurieux. Des analyses de pièces sur le mode lyrique, on en rencontre autant et plus qu'on n'en désire, à mon sens ; mais il serait infiniment moins aisé de trouver un ouvrage où l'existence et les œuvres du hardi novateur fussent racontées, étudiées avec suite ; où l'on pût suivre à la fois la vie de l'homme et la carrière de l'artiste, en le prenant à sa naissance pour le conduire jusqu'à sa mort.

Non seulement il n'existe aucun ouvrage de ce genre en notre langue, mais, même à l'étranger, on n'en saurait découvrir un seul qui satisfît aux conditions d'indépendance et d'impartialité nécessaires pour qu'un pareil travail offre quelque intérêt et puisse être utilisé de confiance. En effet, les ouvrages allemands conformes à ce plan général sont conçus dans un esprit tellement admiratif et rédigés dans un style à ce point laudatif qu'on y devine à chaque page et l'influence directe et le contrôle permanent du maître ou de ses représentants. Tel auteur, ou tel autre, en prenant la plume, a dépouillé sa personnalité propre et s'est mis en quelque sorte à la dévotion de l'artiste dont il allait raconter la vie et qu'il devait juger aussi ; dès lors, non seulement ses appréciations perdent toute portée, mais les faits matériels les plus simples sont présentés de telle façon qu'on se méfie, instinctivement, et qu'on ne les accepte qu'après vérification minutieuse. A chaque page, on sent le livre de parti, le dithyrambe, et de tels ouvrages, à ce qu'il semble, sont sans utilité pour la gloire du maître : ils ne le font pas connaître, ils lui nuisent au contraire, et le rendent quelque peu déplaisant par l'exagération de l'éloge et l'abus des coups d'encensoir.

Le mieux, avec un tel génie, est de raconter tout uniment sa vie, de juger ses actes et ses œuvres aussi simplement que s'il était mort depuis cinquante ou soixante ans, et de ne pas l'écraser sous des éloges hyperboliques qui risquent de le rendre ridicule aux yeux des gens sensés ; c'est en un mot d'écrire à son sujet un livre d'histoire, non un livre de combat ou de parti. Wagner, au degré de gloire où il est monté, n'a plus besoin qu'on rompe des lances pour lui ; il saura bien achever sa victoire par la toute-puissance de son génie et de ses œuvres. Donc, point de livre de combat. Point de livre de parti, non plus ; car ce serait montrer un esprit singulièrement étroit que de rallumer

de vieilles querelles éteintes, en rééditant, pour le plaisir de taquiner les gens, toutes les pauvres raisons imaginées naguère par des opposants de parti pris. Et puis à quoi cela conclurait-il?

Rien ne me serait plus facile, assurément, que d'être désagréable à tant d'écrivains qui menèrent l'attaque autrefois contre Richard Wagner, et je serais amplement muni pour cette petite guerre. Il n'est pas rare à présent de voir des personnes recueillir dévotement les articles qui se publient sur le maître qu'elles admirent; mais ce goût est de mode récente et ne s'est développé que depuis la mort de Wagner. Qu'on remonte seulement de quelques années en arrière, et l'on ne trouvera pas trace de collection de ce genre. A plus forte raison si l'on recule de dix, quinze ou vingt ans : combien l'idée, en ce temps, aurait paru singulière et la recherche sans intérêt! Nous ne sommes pas, je crois bien, plus de deux qui ayons, de longue date, et l'un aidant l'autre, imaginé de réunir à peu près tout ce qui s'imprimait sur Richard Wagner chaque fois qu'une œuvre de lui passionnait l'opinion ou qu'il surgissait dans le monde musical une querelle à son sujet.

Nous agissions en simples collectionneurs quand nous entreprenions cette besogne fastidieuse, et nous ne soupçonnions pas quelle utilité, quel prix, une telle réunion d'articles acquerrait par la suite. Aujourd'hui, qu'il s'agisse de la représentation de Rienzi *à Paris, de l'apparition des* Nibelungen *à Bayreuth, sur lesquels nous avons précieusement colligé les moindres bribes des journaux français et quantité d'articles importants de tous les pays d'Europe et du Nouveau-Monde; qu'il soit question du tumulte soulevé aux Concerts populaires lorsque M. Pasdeloup y fit exécuter la marche funèbre de Siegfried, ou bien du conflit provoqué tout dernièrement par l'annonce de la représentation de* Lohengrin *à l'Opéra-Comique, — on trouve, immédiatement là, sous la main, non seulement tous les articles petits et grands des critiques de profession, mais encore les moindres facéties, les plus minces saillies échappées à la plume de chroniqueurs en gaieté qui ne s'en souviennent déjà plus et qui ne riraient guère, aujourd'hui, si l'on s'amusait à les leur rappeler.*

Quel riche arsenal où puiser s'il eût été dans mon projet de blesser avec leurs propres armes ceux-là mêmes qui s'acharnèrent le plus contre Richard Wagner! Mais je répugnais absolument à donner à mon

livre un caractère de représailles. Il me plaisait d'observer une impartialité stricte entre Richard Wagner et ses anciens détracteurs, sans user des textes que j'avais entre les mains pour divertir la galerie aux dépens de ceux-ci ; c'eût été leur faire infiniment trop d'honneur que de leur prêter une nouvelle vie à l'abri du grand nom de Wagner. Donc, silence à peu près complet sur les gens qui prirent part aux polémiques d'antan, et trêve aux personnalités. Avant tout, un livre d'histoire exact, complet si faire se peut, volontairement dépourvu de solennité, où l'anecdote vérifiée aurait sa place, où la louange et la critique parleraient un langage accessible à tous, un livre enfin tel que devait l'écrire un admirateur de la veille, mais un admirateur indépendant et qui n'a jamais voulu frayer avec personne ayant tenu de près à Richard Wagner.

Je tiens à le déclarer. C'est, selon moi, une condition indispensable quand on essaie d'apprécier un artiste de cette taille, que de jouir d'une indépendance absolue et de n'avoir pas la plus petite obligation à qui serait en droit de vous la faire payer, si peu que ce fût. L'homme a vécu, l'œuvre est immortelle : il y a là tous les éléments nécessaires pour le juger, sans compter qu'on peut, de surcroît, se renseigner auprès de gens ayant pénétré dans l'intimité du maître, et c'est de quoi je ne me suis pas fait faute. Mais il y a loin de là à solliciter le moindre renseignement auprès de personnes qui, par échange, auraient pu demander que je soumisse le livre entier à leur approbation. Admirateur de Wagner, certes, je crois l'être ; et depuis que j'ai commencé d'écrire — il y a près de vingt ans — je n'ai jamais cessé de le défendre avec énergie, au risque de m'attirer les attaques railleuses de gens qui me reprocheraient volontiers, maintenant, d'avoir été tiède et circonspect ; mais autre chose est d'improviser un article de critique militante presque aussitôt oublié, autre chose de composer un volume d'histoire auquel l'auteur prétend qu'on se puisse reporter en toute sécurité.

Je me suis donc efforcé de faire un ouvrage entièrement impartial non seulement envers Richard Wagner, mais aussi envers ceux qui, pour une raison ou pour une autre, ont prétendu le vouer à l'animadversion publique ; il appartenait à l'historien de discerner le bien ou le mal fondé de ces attaques, leur origine intéressée ou leur but caché,

et de prononcer ensuite, en connaissance de cause, entre l'artiste et ses ennemis. C'était là un travail indispensable à faire avec un homme tel que Richard Wagner, mais un travail très délicat, comme on peut croire, et d'autant plus malaisé qu'il ne se trouve absolument rien de pareil dans tous les écrits biographiques consacrés au maître : avec tous les écrivains de France ou d'Allemagne et même avec M. Dannreuther, dont la notice anglaise est un des meilleurs travaux qui soient sur Richard Wagner, il n'y a jamais d'examen calme ni de jugement modéré. Pas de moyen terme : ou c'est tout l'un ou c'est tout l'autre; ou Wagner est un misérable ou c'est un martyr. Eh mon Dieu! l'absolu n'est pas de ce monde, et pour arriver à la vérité relative en ce qui concerne Richard Wagner et ceux dont il a subi les attaques sans demeurer en reste avec eux, il ne suffit pas de lancer de grands mots; il faut examiner de près la question sous toutes ses faces, sans idée préconçue, autant que possible, et sans aveuglement.

Pour qu'un ouvrage ainsi entendu sur Richard Wagner mît bien en lumière le génie auquel on tentait de rendre un juste hommage, il fallait marquer mieux que par le récit, par des dessins, quelle opposition le maître avait rencontrée en tout pays et quelle énergie il avait dû dépenser pour venir à bout des nombreux obstacles qui se dressaient devant lui, par sa faute assez souvent, par suite de son caractère absolu. Rien non plus ne montre mieux que le dessin, qui saute aux yeux, quel revirement s'est fait dans l'opinion publique au sujet de Richard Wagner. La caricature, ici, devait donc venir en aide au texte écrit, et comme nul compositeur, pas même Rossini ni Berlioz, n'a plus inspiré la verve railleuse de ses contemporains, il n'y avait qu'à choisir parmi toutes les caricatures écloses en Allemagne, en France, en Angleterre, etc., mais en évitant toujours d'en reproduire qui fussent trop grossières ou le moins du monde blessantes pour des personnes encore vivantes.

C'est dire assez que la caricature est avant tout à mes yeux un document historique, abstraction faite de l'attaque plus ou moins vive, du trait plus ou moins envenimé qu'elle dirige contre l'homme et l'artiste. Au surplus, la caricature est devenue, en ce siècle, une des formes de la célébrité, un gage éclatant de renommée, et Wagner, qui le savait bien, ne devait pas voir d'un œil indifférent ce déluge de croquis facé-

tieux sur lui-même et sur ses œuvres : en frappant les regards des innombrables gens qui n'auraient jamais eu le loisir ou le goût de lire un article, ils aidaient plus à répandre son nom que des centaines d'écrits n'auraient pu faire. En aucun cas il n'a été réclamé contre la parodie écrite ou dessinée, et si jamais crayonneur satirique avait cru devoir lui demander permission de le tourner en charge, il n'aurait sans doute pas répondu comme notre grand Lamartine, qu'on ne doit auto-

RICHARD WAGNER VERS 1840.
Son premier portrait, dessiné par Ernest Kietz, à Paris.

riser personne à faire grimacer le visage de l'homme, seule créature faite à l'image de Dieu.

A cette série de caricatures devaient répondre une série de scènes de pièces et une autre de portraits. Pour les premières, je me suis astreint à donner toujours au moins une gravure contemporaine des représentations originales, afin de mieux conserver à chaque pièce le cachet du temps ; pour les seconds, j'ai cherché à réunir les portraits les plus rares et ceux auxquels le nom de l'artiste ou la date de la peinture donnaient une importance particulière : tels ceux d'Herkomer et de Renoir. Il ne m'a pas été facile — le croirait-on ? — d'ordonner

exactement cette longue série de portraits. J'avais bien pour quelques-uns la date précise; par exemple pour celui de Wagner à quarante ans, que la maison Breitkopf et Hartel me communiquait aimablement, et pour ceux qui ont été faits à Paris ou à Londres; mais impossible d'obtenir un renseignement sûr pour les autres, même auprès des personnes qui, par leur situation, devraient tout savoir de Richard Wagner : leurs réponses étaient vagues ou manifestement erronées. De sorte que j'ai dû, pour intercaler ces portraits douteux entre ceux dont je savais pertinemment la date, me guider surtout sur les modifications de la physionomie et sur les changements de la mode dans les vêtements. Aurai-je établi, de la sorte, un ordre relativement exact pour tous les portraits insérés dans le texte? Je l'espère un peu, mais ne saurais le garantir.

J'ai reçu au dernier moment le premier portrait de Wagner, par Kietz, que je demandais vainement à tous les échos, et je m'estime encore heureux de pouvoir le faire figurer dans cet Avant-Propos. *Ce portrait fut dessiné à Paris, en 1840 ou 1841, par Ernest Kietz, un jeune artiste de Dresde qui étudiait la peinture à l'atelier de Delaroche et que Wagner eut la bonne fortune de trouver à Paris lors de son premier séjour chez nous : voilà donc Wagner à vingt-sept ou vingt-huit ans. Quant au portrait que j'ai donné à la page 45, en supposant que c'était le premier et peut-être celui de Kietz, il est postérieur tout au plus de deux ou trois ans, comme on en peut juger par la physionomie, et nous donne bien Richard Wagner aux environs de la trentième année; la date indiquée est donc la bonne. Il paraît que Kietz, l'auteur du premier portrait de Wagner, après avoir passé la plus belle partie de sa vie à Paris, de 1830 à 1870, est aujourd'hui retiré dans sa ville natale. C'est son frère, le sculpteur Gustave Kietz, qui a fait à Bayreuth même, en 1873, les deux bustes en marbre blanc qui ornent le rez-de-chaussée de Wahnfried.*

Pour préparer un pareil ouvrage, absolument neuf de toutes pièces, il m'a fallu, tant pour l'illustration que pour le texte, recourir à nombre de gens, écrire à bien des personnes en vue d'obtenir d'elles un renseignement utile, et je me félicite de n'avoir rencontré presque partout qu'obligeance et bon vouloir. Pour la partie caricaturale, qui avait une si grande importance à mes yeux, je dois beaucoup à

M. John Grand-Carteret, auteur de l'excellente Histoire de la Caricature en Allemagne, en Autriche, en Suisse; *et M. Emerich Kastner, le grand collectionneur wagnérien de Vienne, m'a été pareillement d'un précieux secours. En général, tous les directeurs de journaux de caricatures ou de publications satiriques se sont montrés des plus aimables, aussi bien ceux de France : du* Charivari, *du* Triboulet, *etc., que les éditeurs allemands, comme ceux du* Kikeriki *et du* Floh, *à Vienne; comme MM. Braun et Schneider, des* Fliegende Blætter, *à Munich; comme M. Heck, de Vienne, pour les portraits-charges de Gustave Gaul, etc., etc. M. A. Hofmann, propriétaire du* Kladderadatsch, *de Berlin, à défaut de caricatures dans le corps même de ce journal, mettait à ma disposition toute une brochure humoristique :* Schulze et Müller à l'Anneau du Nibelung, *dont les plaisants croquis sont dus au principal dessinateur de cette feuille célèbre, M. W. Scholz. Le* Punsch, *de Munich, m'a été aussi très utile à consulter pour le temps du séjour de Wagner dans cette ville; mais j'adresse ici mes remerciements à un journal disparu, à un auteur mort, car l'année 1875 a vu s'éteindre à la fois cette feuille satirique et son rédacteur-dessinateur, Martin Schleich.*

Si je rentre en France, il m'est doux de remercier M. Charles Nuitter pour son obligeance accoutumée à m'ouvrir les Archives de l'Opéra, puis mon ami Georges Charpentier, qui possédait les originaux de certains dessins, comme le portrait de Renoir; MM. Charavay frères, qui m'ont communiqué un portrait essentiel, et surtout tel autre de mes amis, dont la bibliothèque wagnérienne, plus fournie encore que la mienne en articles, gravures ou documents originaux, était toute à ma disposition. Du reste, par scrupule d'historien, j'ai toujours indiqué très exactement — quand je l'ai pu trouver — l'origine des pièces, portraits et caricatures qu'il me paraissait bon de reproduire; et de même, j'ai successivement noté au courant du récit tous les ouvrages qui m'avaient été le moins du monde utiles dans mon travail. J'aurais eu mauvaise grâce à passer sous silence les différents livres français où il avait été déjà parlé de ce rare génie, et, plutôt que d'en négliger un seul, il m'a plu de les nommer tous sans faire ici métier de critique et sans discerner entre leur plus ou moins de valeur : cela, d'ailleurs, saute aux yeux.

Tel qu'il est, avec des imperfections inévitables, je soumets cet ouvrage aux admirateurs éclairés de Richard Wagner, en les priant d'excuser les fautes qui ont pu m'échapper. C'est pour eux surtout qu'on l'a fait ; mais il ne me déplairait pas non plus d'intéresser les gens de bonne foi pour qui l'œuvre wagnérienne est encore lettre close, et de jouer auprès d'eux le rôle modeste — ou immodeste, comme on voudra — que Gœthe assigne aux traducteurs : « Ce sont, dit-il, des entremetteurs zélés qui nous vantent les irrésistibles charmes d'une beauté demi-voilée : ils font naître un désir brûlant de connaître l'original. »

Et maintenant que j'ai tout dit, une courte fanfare comme à Bayreuth ; que le rideau s'entr'ouvre et que le maître lui-même, avant la représentation de sa propre vie — la vie agitée d'un héros de l'art, — vienne intercéder auprès du public en faveur de son nouvel historien !

WAGNER SALUANT.

(*Puck*, de Leipzig, 3 septembre 1876.)

RICHARD WAGNER

SA VIE ET SES ŒUVRES

CHAPITRE PREMIER

MOZART ET RICHARD WAGNER EN FACE DES FRANÇAIS

Il y a dix ans juste, au moment où la tétralogie allait être exécutée à Bayreuth, *le Figaro* de Paris publia certain article auquel on voulut bien prêter quelque attention. Dix années révolues n'ont rien fait perdre de son actualité à ce plaidoyer en faveur d'un homme accusé de fautes qu'il ne fut pas seul à commettre et dont on prétend le charger seul : aussi semble-t-il à l'auteur qu'il ne saurait mieux commencer ce travail étendu sur Richard Wagner qu'en reproduisant ici, sans y rien changer, cette courte étude à laquelle il n'a jamais été répondu que par de vaines déclamations. Mais les faits sont clairs et les textes sont là ; il n'y a si beau mouvement oratoire qui tienne contre d'aussi irréprochables témoins.

Donc, mettons que nous sommes encore au mois d'août 1876.

Les fêtes musicales qui vont avoir lieu à Bayreuth et qui, triomphe ou échec, n'en resteront pas moins une des tentatives artistiques les plus audacieuses qui se puissent voir, tiennent aujourd'hui tous les regards de l'Europe musicale attachés sur cette ville de Bavière et font encore un héros, pour quelques jours, de ce Richard Wagner, tant admiré des uns, tant abhorré des autres, et tant bafoué par la foule indifférente et badaude.

Ne serait-ce pas le moment d'examiner en toute justice, sans parti pris d'indulgence ni de sévérité, les griefs si souvent formulés contre ce compositeur par ceux qui transportent cette question purement musicale sur le terrain brûlant de la politique, sans vouloir se rappeler que d'autres ont écrit et fait pis encore contre nous qui n'en sont pas moins admirés et loués par toute la France? La question de génie ou de talent n'est pas à discuter ici et toute dissertation serait oiseuse à la veille de faits décisifs. Aussi nous abstiendrons-nous de juger, d'examiner même les théories et les créations du novateur allemand, si grand attrait que cet examen réfléchi pût nous offrir.

En effet, la nature artistique de Richard Wagner est tellement complexe, son génie musical révèle une telle vigueur et exerce une telle attraction, qu'à défaut d'une connaissance approfondie de ses œuvres, on a recours aux comparaisons les plus étranges pour le juger en bien ou en mal. Cette année même, presque le même jour, un compositeur allemand l'assimilait à Napoléon III, tandis qu'un journaliste français le comparait à M. de Bismarck. Et tous deux, le musicien et le littérateur, l'Allemand et le Français, croyaient avoir tout dit sur le compte de Richard Wagner par ce seul rapprochement.

Conservons ces deux portraits qui se contredisent l'un l'autre, au moins à titre de curiosité.

M. Ferdinand Hiller, directeur du Conservatoire de Cologne et ami intime de Mendelssohn, — cette vieille amitié explique sa haine vivace contre Wagner, — écrivait à la *Deutsche Rundschau* :

« Wagner ressemble en beaucoup de points à Napoléon III. Comme celui-ci, il eut toujours foi en son étoile, malgré les circonstances les plus contradictoires ; tous les moyens qui pouvaient le mener au but de ses aspirations, il les a employés avec une constance et une énergie tout en dehors qu'aucun musicien n'a possédées avant lui au même degré. Un autre point de contact entre Napoléon et lui, c'est qu'il a su enchaîner indissolublement ses partisans au succès de sa cause, et qu'à l'égard de ceux dont la personnalité lui portait ombrage, il a fait de la confiscation à son profit. Il est arrivé ainsi au suprême pouvoir. Comme couronnement de sa brillante carrière, à l'Exposition universelle de 1867, succédera, en 1876, l'Exposition de Bayreuth. Wagner aura-t-il aussi un Sedan? C'est difficile à croire : d'abord, jusqu'ici, rien ne nous annonce la venue sur le terrain musical d'un Bismarck ou d'un Moltke ; ensuite, dans les arts, les victoires ne sont généralement pas aussi rapides que dans l'ordre militaire. Mais sa cause finira pourtant par être vaincue, car elle ne repose que sur des principes faux, comme la puissance jadis incontestée de Napoléon III. »

Que disait, d'autre part, *le XIXe Siècle?*

« Richard Wagner est la volonté, l'énergie, l'opiniâtreté incarnées; comme tous ceux qui s'attachent obstinément à la poursuite d'une idée fixe, on l'a traité longtemps de maniaque. Aujourd'hui, Bismarck et lui, ces deux hommes dont les caractères, sinon les génies, ont tant de traits de ressemblance, sont les dieux de l'Allemagne. L'élite des Germains gallophobes et mélomanes est prosternée à leurs pieds. Bismarck et Wagner ont fait preuve, dans deux sphères d'action bien différentes, du même esprit absolu et systématique, de la même ténacité passionnée, de la même fougue de tempérament, de la même absence de scrupules sur le choix des moyens. L'*unité* que le diplomate a conquise par adresse ou de vive force dans la politique, l'artiste a essayé de la réaliser dans l'art. »

De ces deux parallèles, le second est peut-être moins forcé que le premier, mais il ne prouve pas davantage pour ou contre l'auteur de *Tristan et Iseult.*

L'animosité a surtout redoublé contre Richard Wagner depuis qu'on apprit, par simple hasard, qu'il avait écrit contre la France, au printemps de 1871, certaine comédie-charge politique intitulée : *Une Capitulation*. Sur ce sujet, il conviendrait de ne pas crier si fort, pour ne pas mettre en évidence notre ignorance prolongée. Quelques gens s'occupant de critique ou d'histoire musicale connaissaient depuis longtemps cette grossière plaisanterie que le public l'ignorait encore ; — et il a fallu pour la lui révéler qu'un touriste-écrivain voyageât au « pays des milliards » et y fît cette découverte inattendue.

Cette lenteur dans l'information et cette façon d'apprendre les choses au bout de cinq ans ne sont guère à notre honneur. Ou cette publication hostile avait une importance capitale, et nous en devions être informés dès le premier jour; ou elle ne signifiait pas grand'chose, et alors il eût été sage de ne pas faire tant de bruit autour d'elle. Attacher pareille importance à une parodie bien inoffensive en sa grossièreté, c'était faire ressortir d'autant plus notre manque de prévoyance et d'informations.

On fait encore un crime à Richard Wagner d'avoir composé en 1871 une marche triomphale pour le couronnement de l'Empereur d'Allemagne. Il aurait mieux fait de s'abstenir, assurément, lui qui a vécu plusieurs années en France; mais n'est-ce pas le lot de tous les musiciens de célébrer les succès militaires de leur pays — et encore n'attendent-ils pas toujours des succès très avérés. Et puis, les Français seraient-ils bien venus à blâmer un compositeur allemand d'avoir célébré le triomphe de l'Allemagne, eux qui ont si bien applaudi

MM. Félicien David et Gounod chantant les victoires futures de la France, eux qui n'ont jamais reproché à l'Italien Spontini de célébrer dans des cantates officielles l'oppresseur de sa patrie et de lui consacrer même, sur son ordre, un grand opéra comme *Fernand Cortez?*

Weber agit autrement et mieux que Spontini, lui qui se fit le Tyrtée des armées allemandes pendant la campagne de 1813, lui qui mit en musique les chants de guerre les plus haineux contre le drapeau envahisseur, le nôtre, et contre un conquérant justement abhorré. Mais Weber alla dans ce sens plus loin que Wagner; il ne composa pas seulement sa cantate de victoire : *Combat et triomphe,* après la bataille de Waterloo, — comme Wagner fit pour le couronnement de l'Empereur; — il avait déjà, au plus fort de la guerre, lancé contre nous ces chants patriotiques qui enflammaient l'ardeur des combattants.

Et pourtant, qui songerait aujourd'hui à proscrire Weber de France, à nier son génie, parce qu'il fut notre ennemi acharné et victorieux? Personne même n'y songea lorsque, douze ans après cette explosion de haine, il passa par Paris pour aller diriger à Londres son *Oberon.* Toute la société française le reçut alors avec un empressement bien flatteur, et ne voulut se rappeler qu'une chose : c'est qu'elle devait honorer le génie, où qu'il allât, d'où qu'il vînt.

Richard Wagner a donc beaucoup moins fait contre la France que Weber. Mais, dit-on, il n'a pas seulement composé une marche de triomphe : il a aussi déversé l'injure sur un peuple abattu, pour venger son amour-propre offensé de l'échec que ce peuple avait autrefois infligé à son *Tannhæuser.*

Mais un autre compositeur allemand nous a pour le moins aussi maltraités, aussi injuriés pour nous remercier de notre bon accueil, de nos bravos; et ce compositeur jouit aujourd'hui de la gloire la plus pure, comme homme et comme musicien, même en France, où tout le monde ignore ce qu'il pensait de nous. La révélation que nous allons faire déflorera peut-être l'idéale image du tendre Mozart, mais, si grande surprise qu'elle cause à ses dévots admirateurs, elle n'atteindra en rien son génie ni son œuvre. Elle prouvera cependant qu'on peut détester et injurier la France avec la nature aimante d'un Mozart, comme avec l'esprit rancunier d'un Wagner.

Et d'abord, en quoi Mozart, dont on a voulu faire le modèle de toutes les vertus, différait-il du commun des hommes? Avait-il vraiment cette droiture inflexible, cette honnêteté qu'effaroucherait la seule pensée d'un biais ou d'un faux-fuyant, celui qui, après avoir vendu sa *Symphonie concertante* et deux ouvertures à Legros, directeur du Concert spirituel, écrivait tout naïvement : « Il croit en être le seul pos-

sesseur, mais ce n'est pas vrai, car je les ai encore toutes fraîches dans la tête, et je les écrirai de souvenir aussitôt mon retour à la maison. » — Le trait fait plus d'honneur à sa mémoire qu'à sa délicatesse.

Était-il d'une nature si aimante, et gardait-il une reconnaissance invariable des services rendus, ce jeune homme qui osait bien déverser l'injure et la calomnie sur Grimm, qui avait été son plus dévoué protecteur lors de son premier voyage à Paris avec ses parents? L'enthousiasme de Grimm s'était singulièrement refroidi, il est vrai, quand il avait vu revenir ce présomptueux garçon de vingt-deux ans, doué d'une vanité prodigieuse, et auquel manquaient, d'ailleurs, toutes les qualités de souplesse et d'amabilité nécessaires pour réussir à Paris; mais il lui avait encore accordé une constante amitié, sinon une protection bien efficace.

Et ne l'eût-il pas fait que rien n'autorisait Mozart à écrire cette dénonciation si pleine de colère et d'aigreur, que le seul souvenir des services passés devait l'empêcher de parler de Grimm en ces termes grossiers : « ...Le plus grand bienfait qu'il m'ait accordé consiste en quinze louis d'or qu'il m'a prêtés, par petites sommes, durant la maladie de ma mère. A-t-il peur de les perdre? S'il a un doute à ce sujet, il mérite vraiment qu'on lui mette le pied... car ce serait montrer de la méfiance à l'endroit de mon honnêteté (la seule offense qui pût me mettre en rage) et de mon talent. »

Avait-il enfin ce profond respect de la famille, était-il même doué d'un esprit si délicat, celui qui terminait ainsi certaine lettre à un parent respectable :

« Je vous souhaite, *mon cher oncle,* une bonne santé et 1,000 *compliments à ma cousine. Je suis de tout mon cœur,*

« *Monsieur, votre invariable cochon,*

« W. A. Mozartin[1]. »

On a raillé, on raille encore Wagner de son esprit tudesque et de « ses plaisanteries d'éléphant ». Elles sont le plus souvent assez lourdes, d'accord, mais elles sont moins crues que celle-ci et ne s'adressent pas à un homme d'âge.

Cette courte digression sur le caractère et l'esprit de Mozart ne nous vise pas, il est vrai, nous autres Français, et elle atténuera simplement l'idéal qu'on s'est plu à se former de lui, de ce jeune homme

1. Les mots ici soulignés sont en français dans l'original, Mozart recourant volontiers à notre langue pour faire de jolies plaisanteries de ce genre.

chaste, timide et respectueux, qui n'était rien moins que tout cela. Mais voici qui nous touche davantage et qui va bien surprendre nos lecteurs, car les biographes et traducteurs de Mozart l'ont soigneusement caché jusqu'à ce jour.

Plusieurs de ses lettres, écrites de Paris, renferment quelque marque de mépris, quelque injure à notre adresse, — et voici les premières dans sa lettre du 9 juillet 1778 : il lui suffit de quelques lignes pour nous décocher trois lardons. Après avoir parlé de son ballet des *Petits Riens,* dont il a seulement, dit-il, composé six morceaux sur douze, le reste n'étant, d'après lui, qu'un arrangement de « *misérables airs français* », il arrive à dire : « Le maître de chapelle Bach sera bientôt ici, et je crois qu'il vient en vue d'écrire un opéra. *Ces Français sont et seront toujours des ânes; ils sont incapables de produire et force leur est de recourir aux étrangers.* » Le compliment vaut son prix, surtout venant d'un jeune homme dont l'orgueil souffrait de ne pas voir les scènes françaises lui faire la place assez large.

Près d'un mois plus tard, Mozart écrivait à son père, en date du 31 juillet : « ...Il n'y a pas de milieu : il me faut écrire un grand opéra ou n'en écrire aucun. Si je n'en compose qu'un petit, mon bénéfice sera insignifiant, car en ce pays tout est taxé, sans compter que si l'opéra n'a pas la fortune de plaire à ces *nigauds de Français,* c'est une affaire finie; je n'aurais plus de commandes, j'en retirerais peu et ma réputation en souffrirait. Que si je compose un grand opéra, je gagnerai plus d'argent, je serai dans mon genre spécial et j'aurai plus de chances de succès, parce qu'un grand ouvrage offre plus d'occasions d'enlever les applaudissements. Je vous garantis que je n'hésiterai pas un moment si j'obtiens la commande d'un ouvrage. Le diable a forgé cette langue, c'est vrai, et je comprends trop bien les difficultés qu'elle a présentées à tous les compositeurs; mais, malgré tout, je me sens en état de les vaincre aussi bien qu'eux. Au contraire, quand je me figure — et cela arrive souvent — que mon opéra ira bien, alors je me sens tout feu, tout mon être frémit et *je brûle d'apprendre aux Français à connaître les Allemands, à les estimer et à les craindre.* D'où vient donc que jamais Français n'est chargé de faire un opéra? Pourquoi faut-il toujours recourir à des étrangers? Le plus grand obstacle pour moi proviendrait des chanteurs. Mais ma résolution est prise : je ne chercherai aucune querelle, seulement si l'on me pousse à bout, je saurai bien me défendre. Je souhaite, d'ailleurs, de m'en tirer sans duel, *car je n'ai aucun goût à ferrailler avec des nains.* »

Mozart, qui avait très à cœur cette question pécuniaire, y revient encore dans sa lettre du 11 septembre, celle-là même où il arrange si

bien son protecteur Grimm : « Je n'ai pas voulu repousser tout net la proposition de Noverre, parce qu'on aurait pu penser que je manquais de confiance en moi-même. A la vérité, mes conditions étaient inacceptables, mais je le savais d'avance, car tel n'est pas l'usage ici. Voici comment les choses se passent, vous le savez sans doute déjà. L'opéra terminé, on le répète : s'il n'est pas du goût de ces *patauds de Français,* on ne le donne pas, et le compositeur en est pour sa peine ; s'il est jugé bon, au contraire, on le met en scène, et s'il réussit, le gain est en raison du succès ! Vous le voyez : on ne peut compter sur rien. »

Anes, niais, nigauds, patauds : nous n'avons que l'embarras du choix entre les épithètes dont Mozart nous gratifie ; il ne nous traite vraiment guère mieux que ne fera par la suite l'auteur de *Lohengrin.*

Et encore y a-t-il entre eux cette différence que Richard Wagner nous maltraitera de l'étranger, lorsqu'il sera retourné dans son pays, après qu'un de ses principaux ouvrages, bon ou mauvais, aura été sifflé chez nous sans qu'on en perçût une note, tandis que Mozart nous décochait toutes ces aménités dans des lettres écrites de Paris même, alors que la société l'accueillait avec une bienveillance marquée, malgré son humeur revêche et son orgueil, alors que son ballet des *Petits Riens* obtenait du succès à l'Opéra, et que deux symphonies faisaient applaudir son nom au Concert spirituel. Différence essentielle, et qui n'est pas, ce nous semble, à l'avantage de Mozart.

Mais ce n'est rien encore, et, dans la haine qu'il a vouée à Paris, Mozart va jusqu'à traiter la société française, ses mœurs et sa santé d'une façon qui défie toute excuse ou toute atténuation. Ces passages, il faut le répéter, ont été patriotiquement écartés par les critiques ou historiens français de Mozart, qui n'ont pas voulu réveiller le public de sa béate confiance au chantre de donna Anna, ni défigurer le délicieux idéal qu'il s'était formé du cœur et de l'esprit du doux Wolfgang.

Mozart, qui pouvait avoir bon cœur, mais qui était d'une légèreté incroyable, commence de cette façon allègre sa lettre du 18 juillet, la deuxième qu'il écrive après la mort de sa mère, arrivée quinze jours auparavant : « J'espère que vous avez reçu mes deux précédentes lettres. Nous ne parlerons plus de ce qui en faisait le sujet ; c'est passé, nous n'y changerions rien. » Et, après cette parole stoïque, il ajoute en parlant d'une visite par lui rendue au célèbre chanteur Raaf, qui était alors à Paris : « Lorsque j'eus achevé de jouer — et Raaf, pendant tout le temps, n'avait cessé de m'applaudir très vivement et très sincèrement, — j'échangeai quelques mots avec Ritter. Je lui marquai, entre autres choses, combien le séjour de Paris était peu plaisant pour moi, même sans parler de la musique, car, lui dis-je, je ne trouve ici

aucun *soulagement* (dédommagement?), aucun entretien, aucune relation agréable et honnête avec le monde, particulièrement avec les femmes qui, pour la plupart, sont des p.....[1], et les rares qui font exception n'ont aucun savoir-vivre. Ritter n'a pu faire autrement que de me donner raison... »

Des femmes, passons aux jeunes gens.

Deux jours après, Mozart, apprenant qu'un capitaine du nom de Hopfgarten a été tué dans une escarmouche entre les troupes du roi de Prusse et celles de l'archiduc Maximilien, écrit à son père : « Serait-ce par hasard le brave baron Hopfgarten, que nous avons connu à Paris avec M. de Bosé? Ce serait bien douloureux, mais mieux vaudrait encore qu'il eût rencontré un trépas glorieux au lieu de mourir dans son lit, d'une maladie honteuse, comme la plupart des jeunes gens de Paris. Impossible de causer ici avec un homme qui n'ait été trois ou quatre fois ou qui ne se trouve encore gratifié de quelque galanterie de ce genre. Dès le berceau, les enfants naissent infectés; je ne vous apprends rien de nouveau, d'ailleurs, et vous saviez tout cela de longue date aussi bien que moi. Croyez-moi cependant, si j'ajoute que la contagion n'a fait que croître et embellir. »

Bien qu'il ait été sifflé chez nous aussi fort que Mozart y fut applaudi, Wagner ne s'est jamais permis, en somme, de porter des accusations aussi odieuses contre la soi-disant infamie de la société française. On a pu lui reprocher, non sans raison, d'avoir décrié après coup les amateurs parisiens auxquels il était venu demander la gloire et qui l'avaient accueilli par des huées, mais Mozart lui-même, le pur Mozart, que venait-il faire au milieu d'un peuple qu'il jugeait si corrompu — dans son âme et dans sa chair?

Compositeur, Richard Wagner s'est montré moins hostile à la France que ne le fut Weber; homme, il nous a moins injuriés que ne le fit Mozart : — et cependant on accumule sur lui toutes les rigueurs dont on fait grâce à ses deux compatriotes. Outre que ces excommunications vengeresses n'ont aucune valeur quand elles ne frappent pas tous les coupables, elles sont absolument temporaires, et s'effacent au bout de quelques années ou de quelques mois. Si ce n'était que l'amour-propre français, froissé de voir notre jugement ne pas faire loi dans les autres pays, s'obstine à opposer l'insuccès de *Tannhæuser* à Paris aux triomphes éclatants de *Tannhæuser* et de *Lohengrin* sur tant d'autres scènes du monde, il y a longtemps que Wagner serait rentré en grâce auprès de nous, — quitte à nous remercier ensuite par des compliments à la façon de Mozart.

1. Mozart, ce délicat, écrit le mot allemand en toutes lettres.

Mais qu'importe, après tout ? La postérité n'a cure des écrits ni des pensées de l'homme, voire de l'homme lui-même, quand il s'agit de juger l'œuvre, et elle fait en cela preuve de sagesse et d'impartialité. Elle oubliera donc les injures de Wagner aussi vite qu'elle a oublié celles de ses prédécesseurs. Et, si l'auteur de *Lohengrin* et de *Tristan* possède vraiment le génie musical — ce qui n'est plus à démontrer partout ailleurs qu'en France — on peut le tenir pour assuré : ses torts envers nous ne lui nuiront pas plus, en définitive, que des torts sensiblement plus graves n'ont nui à Weber et à Mozart.

PORTRAIT-CHARGE DE WAGNER, PAR GILL.
(*Éclipse*, 5 novembre 1876.)

CHAPITRE II

LA JEUNESSE ET LES PREMIERS ESSAIS DE RICHARD WAGNER
LES FÉES ET LA NOVICE DE PALERME
SÉJOURS A MAGDEBOURG, A KŒNIGSBERG, A RIGA

ICHARD WAGNER est né à Leipzig le 22 mai 1813, dans une vieille maison, la « Maison du Lion rouge et blanc », au n° 88 de Hause Brühl[1]. Il était le neuvième et dernier enfant d'une famille de toute petite bourgeoisie. Son grand-père était simple commis à la douane de Leipzig et son père occupait le modeste emploi de greffier de police : ce dernier avait reçu une bonne éducation ; il entendait bien les langues, en particulier le français, ce qui l'avait fait choisir par le maréchal Davoust pour organiser la police de la ville pendant l'occupation française ; il avait un goût très vif pour la poésie et le théâtre, il prenait même plaisir à jouer la comédie, et c'est ainsi qu'il représenta certain jour avec des amis *les Complices,* de Gœthe, dans un salon particulier de Leipzig. Après les batailles acharnées des 18 et 19 octobre 1813, qui se livrèrent sous les murs de la ville et qui affranchirent l'Allemagne du joug odieux de Napoléon, il se déclara à Leipzig une fièvre pernicieuse provoquée par l'énorme quantité de morts, de blessés et de malades accumulés dans la ville ou alentour, et cette épidémie emporta le greffier Frédéric Wagner le 22 novembre, six mois jour pour jour après la naissance de Richard. Celui-ci avait donc de qui tenir pour le théâtre ; et il ne fut pas le seul de la famille à hériter des goûts du père, car sa sœur Rosalie acquit une notoriété réelle comme tragédienne, et son frère Albert, l'aîné, acteur et chanteur à Würzbourg, à Dresde, puis régisseur à Berlin, eut deux filles qui devinrent cantatrices et dont l'une a même illustré le nom de Johanna Wagner en méritant d'être comparée à la Schrœder-Devrient.

La mère de Richard Wagner se retira à Eisleben, où elle vécut deux ans dans un état voisin de l'indigence, en s'aidant d'une modique

1. C'est la grande rue commerçante de Leipzig, au centre de la ville. Le 22 mai 1873, à l'occasion du soixantième anniversaire de la naissance du maître, on plaça une plaque commémorative sur cette vieille masure qui menace ruine aujourd'hui et qu'il va falloir démolir, malgré le projet pieux formé par quelques admirateurs de la racheter et de la remettre à neuf : les architectes de la ville ont jugé cette restauration inutile et impraticable.

pension que lui faisait l'État; au bout de ce temps, elle se remaria avec un ami de son mari, le comédien Louis Geyer, et s'en vint avec toute sa famille habiter Dresde où celui-ci tenait un bon rang dans la troupe royale. Après avoir eu des succès prolongés à Leipzig, ce Geyer, qui n'était pas seulement un comédien estimable, mais qui avait aussi tâté du métier d'auteur dramatique et cultivait la peinture avec un talent relatif, marqua tout de suite une affection particulière au bambin. Malheureusement, il mourut que Richard n'avait encore que sept ans. Wagner cependant se souvint toujours de son second père; il parlait de lui avec un respect affectueux, il gardait précieusement son portrait à côté de celui de sa mère et fut très touché lorsqu'à Bayreuth, pour fêter son soixantième anniversaire, on organisa en famille la représentation d'une des petites pièces de Geyer : *le Massacre des enfants à Bethléem*. La veille même de sa mort, Geyer avait dit au petit Richard de lui jouer deux ariettes, dont la *Couronne virginale*, du *Freischütz*, qu'on lui avait apprises sur le piano; comme l'enfant ne s'en tirait pas mal, il murmura d'une voix faible à l'oreille de sa femme : « Aurait-il des dispositions pour la musique? » Et le lendemain matin, comme il était mort, sa femme, en rappelant aux enfants combien de preuves il leur avait données d'une affection vraiment paternelle : « Il aurait voulu faire quelque chose de toi », dit-elle à Richard. L'enfant se souvint toujours de cette parole et eut à cœur de la réaliser.

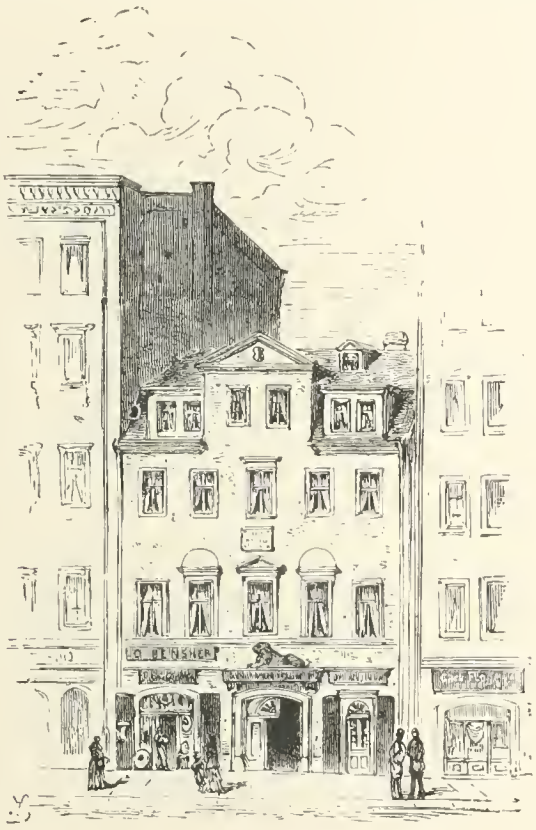
Personne, alors, n'aurait songé à faire un musicien de Richard Wagner, — son second père en aurait voulu faire un peintre, s'il n'avait été tout à fait rebelle au dessin, — et quand il eut neuf ans, sa mère, aidée par un frère de son second mari, le plaça à l'école de la Croix, afin qu'il fît de sérieuses études classiques. C'était alors un enfant volontaire et fantasque, à la fois impétueux et tenace et qui s'enflammait ou se dépitait pour un rien. « J'ai grandi, disait-il par la suite, en dehors de toute autorité, sans autres guides que la vie, l'art et moi-même. » Et il était de ceux auxquels une telle indépendance est tout à fait nécessaire. Il s'adonna surtout à l'étude du grec et devint l'élève favori du professeur Sillig. Il aimait aussi beaucoup la mythologie et l'histoire ancienne; mais il avait peu de goût pour le piano, que lui enseignait par-dessus le marché son professeur de latin; la technique de l'instrument lui répugnait et il s'amusait à jouer de mémoire au lieu d'étudier, si bien qu'un jour son professeur lâcha prise en déclarant qu'on ne ferait jamais rien de lui. Et, par le fait, Wagner ne put jamais apprendre à jouer proprement du piano. Son professeur parti, il n'en continua pas moins à répéter de souvenir, avec des doigtés extravagants, deux ouvertures qui constituaient alors tout son bagage

musical : celle de *la Flûte enchantée* et surtout celle du *Freischütz*, qu'il venait d'entendre au théâtre et qui lui avait causé sa première grande impression musicale. Il ne jouait d'ailleurs ces deux morceaux que pour lui-même, et, comme il était incapable d'exécuter régulièrement une gamme, il conçut dès lors une aversion instinctive pour tout ce qui n'était que virtuosité ; mais l'enfantine admiration qu'il portait à Weber était si grande qu'il courait à la fenêtre aussitôt qu'approchait l'heure où celui-ci passait devant la maison pour se rendre au théâtre : il le contemplait avidement, avec une sorte de terreur religieuse, et conservait précieusement son image au fond du cœur.

Weber, qui exerçait de prime abord une telle influence sur un enfant de neuf ans, était alors chef d'orchestre à l'Opéra de Dresde, où, depuis 1817, il combattait pour l'art allemand contre la musique italienne, ayant toute la cour contre lui et ne parvenant à faire exécuter *le Freischütz* dans le théâtre qu'il dirigeait, qu'un an après son éclatant succès à Berlin. Weber, à ce qu'il paraît, entrait volontiers causer avec la charmante et intelligente Mme Geyer, dont les douces manières et le caractère enjoué avaient un charme spécial pour les artistes, mais il ne fut jamais et d'aucune façon le maître de Wagner : en effet, il mourut à Londres alors que Richard n'avait pas plus de treize ans et ne s'occupait nullement de musique ; mais il avait éveillé son instinct musical, ainsi que Wagner se plaisait à le reconnaître. « Malgré une éducation scientifique sérieuse, écrit-il dans sa *Lettre sur la musique* en 1860, j'avais dès ma première jeunesse vécu en relations étroites, continuelles avec le théâtre. Cette partie de ma vie tombe dans les dernières années de Charles-Marie de Weber ; il dirigeait alors en personne dans la ville que j'habitais, à Dresde, l'exécution de ses opéras. Je reçus de ce maître mes premières impressions musicales ; ses mélodies me remplissaient d'enthousiasme, son caractère et sa nature exerçaient sur moi une vraie fascination ; sa mort dans un pays éloigné remplit de désolation mon cœur d'enfant. »

Le petit pécule amassé par Geyer avait été vite absorbé et sa veuve s'était de nouveau trouvée dans la gêne. Alors, trois de ses enfants s'étaient tournés vers le théâtre, et sa fille, Rosalie, en particulier avait conclu un bel engagement comme « première amoureuse » au Stadttheater de Leipzig. En 1827, Mme Wagner, veuve Geyer, se décida à aller vivre auprès d'elle avec ses plus jeunes enfants, et Richard dut entrer au collège Nicolaï ; mais on ne l'admit qu'en *troisième* tandis qu'il avait déjà commencé sa *seconde* à Dresde, où il passait, dit-il, pour un bon élève de lettres, *in litteris,* ayant traduit par goût, en dehors des heures de classe, les douze premiers chants de l'*Odyssée,*

et ayant eu l'honneur de remporter le prix dans un concours poétique ouvert pour déplorer la mort d'un de ses camarades: sa pièce avait même été imprimée après qu'on en eût retiré beaucoup de pathos. Il avait alors décidé dans sa petite tête qu'il serait poète et s'était mis à l'étude de Shakespeare afin d'arriver à le lire dans le texte original; comme il avait une facilité exceptionnelle pour les vers allemands, il avait entrepris une traduction métrique du monologue de Roméo, puis il avait fabriqué des tragédies imitées de l'antique dans le genre de



MAISON NATALE DE RICHARD WAGNER, A LEIPZIG.

celles d'Apel, puis une autre inspirée par *Hamlet* et *le Roi Lear,* où plus de quarante individus mouraient coup sur coup, si bien qu'il en avait dû ressusciter quelques-uns pour fournir au dénouement.

L'humiliation qu'il éprouva à se voir classé en *troisième* à Leipzig le dégoûta des études classiques et le rejeta du côté de la musique. Justement, cette année-là, Beethoven mourut et l'audition de ses symphonies aux concerts du Gewandhaus, sous la direction du célèbre Matthæi, lui causa la plus profonde impression. « Un soir, dit le héros de sa nouvelle : *Une Visite à Beethoven,* ayant entendu une symphonie de Beethoven, j'eus un accès de fièvre, je tombai malade, et, après

mon rétablissement, je devins musicien. » C'est là du roman, mais l'histoire a quelque analogie avec ce récit : « La mort de Beethoven suivit de près celle de Weber, dit-il plus sérieusement dans sa *Lettre sur la musique;* ce fut la première fois que j'entendis parler de lui, et c'est alors que je fis connaissance avec sa musique, attiré, si je puis le dire, par la nouvelle de sa mort. Ces impressions sérieuses développaient en moi une inclination de plus en plus vive pour la musique. Ce ne fut que plus tard, cependant, lorsque déjà mes études m'avaient fait comprendre l'antiquité classique et inspiré quelques essais poétiques, que j'en vins à étudier la musique plus à fond. »

Son projet, en cultivant la musique, était d'adjoindre à sa fameuse tragédie aux quarante-deux victimes une partition semblable à celle d'*Egmont*, qu'il venait d'entendre; il se figura qu'il lui suffirait d'étudier l'harmonie huit jours pour composer une œuvre analogue et il s'absorba dans la lecture du *Traité d'harmonie* de Logier, qu'il avait acheté à un libraire ambulant; mais il avait beau faire, il ne parvenait pas à se graver tout cela dans la tête. Alors, il résolut d'avouer sa nouvelle vocation à sa famille, aussitôt qu'il serait venu à bout de composer quelque chose, une sonate, un air, un quatuor. On combattit d'abord sa résolution comme un caprice passager chez un sujet qui n'avait même pas pu apprendre à jouer du piano, mais on lui donna cependant un bon maître, Gottlieb Müller, plus tard organiste à Altenburg. Celui-ci eut fort à faire avec un élève épris d'Hoffmann et dont la cervelle était troublée à ce point par tant d'inventions bizarres, qu'il rêvait en plein jour et voyait apparaître la note fondamentale, la tierce et la quinte avec lesquelles il avait des entretiens mystérieux[1]. A la fin, le maître d'harmonie, ne voulant pas perdre la tête à son tour, planta là son élève en déclarant, comme avait fait le professeur de piano : « qu'on ne tirerait jamais rien de ce garçon-là ».

Cette prédiction deux fois répétée ne troubla nullement le visionnaire, qui écrivit bravement une ouverture et l'alla porter à Dorn, chef d'orchestre du théâtre royal, avec lequel sa sœur Rosalie avait pu le mettre en rapport. Celui-ci accepta l'ouverture et la mit en répétitions, malgré les rires de l'orchestre et de Matthæi; bien plus, il la maintint sur le programme, et la fit exécuter entre deux actes d'une pièce. Le public tout surpris n'y distingua qu'un roulement de timbales qui revenait toutes les quatre mesures, obstinément, jusqu'à la fin, si bien qu'elle demeura célèbre, après une seule audition, sous le nom

1 Ces lectures, toutefois, ne furent pas perdues, car *les Frères de Sérapion* contiennent un récit du tournoi poétique de la Wartbourg et quelques germes des *Maîtres chanteurs* se trouvent dans un autre conte d'Hoffmann : *Maître Martin, le tonnelier de Nuremberg.*

d'*Ouverture aux timbales*. « Cette ouverture, écrit Wagner, était bien le point culminant de ma folie. Pour en faciliter l'intelligence, j'avais eu l'idée d'écrire avec trois encres différentes : les cordes en rouge, les cuivres en vert et les bois en noir. Le tissu en était si compliqué que la *Neuvième Symphonie* de Beethoven eût semblé, à côté, une sonate de Pleyel. »

Le contre-coup de la révolution qui renversait en France le trône de Charles X se fit sentir dans toute l'Europe et particulièrement en Saxe, où le roi se vit contraint d'octroyer une constitution à ses sujets. « Du coup, me voici révolutionnaire, écrit Wagner, et parvenu à la conclusion que tout homme tant soit peu ambitieux ne devait s'occuper exclusivement que de politique. Je ne me plaisais plus qu'en la compagnie d'écrivains politiques; j'entrepris aussi une ouverture sur un thème politique. C'est dans ces circonstances que je quittai le collège pour entrer à l'Université, non plus pour me vouer à une étude de faculté (car on me destinait encore à la musique), mais pour suivre les cours d'esthétique et de philosophie. Je profitai aussi peu que possible de cette occasion de m'instruire; en revanche, je m'abandonnai à tous les écarts de la vie d'étudiant, et je le fis, à vrai dire, avec tant d'étourderie et si peu de retenue que j'en fus bientôt dégoûté [1]. » Ce révolutionnaire et ce viveur n'avait pas plus de dix-sept ans.

Lorsque Wagner eut assez goûté des plaisirs, il comprit qu'il était temps pour lui de se livrer à l'étude régulière et suivie de la musique. Il avait précédemment quitté l'école Nicolaï pour l'école Thomas où ses études philologiques n'avaient pas marché beaucoup plus vite; en 1830 il entra à l'Université de Leipzig comme étudiant en philosophie et en esthétique; il eut alors le bonheur de rencontrer un excellent professeur en la personne de Théodore Weinlig, *cantor* à l'église Saint-Thomas. Cet admirable musicien sut tout de suite gagner la confiance du jeune garçon et le mit dans le droit chemin, ce dont Wagner lui fut toujours reconnaissant, car tout à la fin de sa vie il disait encore à ses amis : « Weinlig n'avait pas de méthode spéciale, mais c'était un esprit clair et pratique. On ne peut pas, à proprement parler, *enseigner* la composition; on peut montrer comment la musique est graduellement arrivée à être ce qu'elle est et guider ainsi le jugement d'un jeune homme, mais c'est là de la critique historique qui ne peut pas avoir de résultats pratiques. Tout ce qu'on peut faire est d'indiquer un modèle à suivre dans le travail, quelques morceaux particuliers, donner un devoir dans ce sens et corriger ensuite la besogne de l'élève : ainsi fit Weinlig avec moi...

1. *Autobiographie*, traduite par M. Camille Benoît dans les *Souvenirs de R. Wagner*. Un vol. in-18, Charpentier, 1884.

La véritable leçon consistait dans son examen patient et attentif de ce que j'avais écrit : avec une bonté infinie, il mettait le doigt sur les passages défectueux et m'expliquait le pourquoi des changements qui lui paraissaient désirables ; je vis rapidement où il tendait et je ne tardai pas à trouver le moyen de le satisfaire. Il me renvoya en me disant : « Vous avez appris à vous tenir sur vos propres jambes, allez[1]. »

C'est Weinlig et non pas Weber, comme on l'a trop souvent répété, qui dit un jour à Wagner : « Il est probable que vous n'aurez jamais de fugue à écrire ; mais sachez en écrire une : à ce prix-là vous acquerrez l'indépendance et tout le reste vous sera facile. » Il travailla avec tant d'ardeur sous la direction de Weinlig, que celui-ci le congédiait au bout de six mois : il avait appris, grâce à lui, à connaître et à admirer profondément Mozart; mais Beethoven avec ses symphonies, surtout la neuvième, était toujours son dieu. Après cette période d'études, il composa différents morceaux : d'abord une polonaise et une sonate pour piano qui eurent l'honneur d'être éditées par la célèbre maison Breitkopf et Hærtel, puis une ouverture de concert avec fugue, une autre encore, et surtout une symphonie en quatre parties où lui-même avouait s'être beaucoup inspiré de Beethoven, et de certains morceaux de Mozart. Dorn, écrivant plus tard à la *Nouvelle Gazette de musique* de Schumann, a noté d'un trait amusant cet enthousiasme de Wagner pour Beethoven : « Je doute, dit-il, que jamais jeune musicien ait vécu dans une intimité plus étroite avec Beethoven que Wagner à dix-sept ans. Il avait copié de sa main les ouvertures et les grandes compositions instrumentales du maître ; il dormait avec les quatuors sous son oreiller, il chantait les *lieder* et sifflait les concertos, car son talent de pianiste ne fut jamais bien brillant ; bref, il était possédé d'une « fureur teutonique » qui, jointe à une bonne éducation, à une rare activité d'esprit, promettait de donner de riches fruits[2]. »

Pendant l'été de 1832, Wagner accomplit un double pèlerinage artistique : il alla visiter d'abord la ville musicale par excellence, celle où Mozart et Beethoven avaient vécu, mais il fut terriblement déçu en n'entendant à Vienne que refrains de *Zampa* et pots-pourris sur *Zampa ;* il s'enfuit au plus vite et repassa par Prague, où Mozart avait trouvé joie et succès. En allant à Vienne, il espérait sans doute y découvrir une petite place et s'était muni des partitions de sa symphonie et de son ouverture;

1. Entretien particulier avec M. Dannreuther, rapporté par celui-ci dans le *Dictionnaire de musique* de Grove, art. *Wagner*.

2. Dans le courant de l'année 1830, il fit une transcription pour piano de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven, qu'il offrit à la maison Schott, par lettre du 6 octobre, et en 1831, se sentant sûr de lui pour pareille besogne, il écrivit une lettre très modeste au bureau de musique (maison Peters), où il faisait des offres de service en qualité de correcteur d'épreuves et d'arrangeur : c'est le métier qu'il fera plus tard à Paris.

il fut plus heureux à Prague, où il lia connaissance avec le savant Dionys Weber, qui dirigeait le Conservatoire et qui lui procura le plaisir d'entendre enfin sa symphonie à l'orchestre. Ce premier petit succès avait engagé Wagner à tâter de la musique théâtrale : à Prague même il avait composé un poème effroyablement dramatique, intitulé *la Noce ;* et, sitôt de retour à Leipzig, il en avait écrit le premier morceau, un septuor, que son maître Weinlig approuvait ; mais sa sœur Rosalie ayant trouvé le livret détestable, il déchira le tout et attendit une autre occasion d'aborder l'opéra. Cependant il avait donné son ouverture et sa symphonie aux directeurs des concerts du Gewandhaus, et le président du comité, le conseiller aulique Frédéric Rochlitz, lui avait écrit de le venir voir : « Mais vous êtes un tout jeune homme, s'écria-t-il en le voyant entrer, je m'attendais à voir un homme âgé, à en juger par l'expérience du compositeur ! » Il lui proposa alors de faire essayer sa symphonie par une société nouvelle : *Euterpe,* le jour de Noël 1832, et cet essai ne satisfit guère l'auteur ; mais il eut la chance d'être loué, dans le *Journal du Monde élégant,* par un littérateur assez bien posé, Henri Laube, et quinze jours après, le 8 janvier 1833, sa symphonie avait l'honneur d'être exécutée au Gewandhaus sous la direction d'Auguste Pohlentz : son ouverture y fut également jouée au concert du 30 avril. Ces deux productions reçurent un assez bon accueil et posèrent Wagner à Leipzig, surtout grâce à l'appui d'Henri Laube, excellent garçon mais cerveau brûlé, qui n'était pas sans exercer grande influence sur ce musicien de vingt ans. Cette symphonie était réellement sa première œuvre et l'article de Laube était le premier qu'on fît sur lui [1].

Wagner a raconté gaiement ces souvenirs lorsque, cinquante ans plus tard, étant à Venise avec sa famille, il eut l'idée de célébrer le cinquantenaire de ses débuts comme compositeur, en faisant entendre à sa femme et à son beau-père « cette production de jeunesse..... surannée », ajoute-t-il en riant. L'exécution, confiée aux professeurs et aux élèves du lycée San Marcello, eut lieu à la Noël de 1882, pour célébrer aussi l'anniversaire de naissance de Mme Wagner, et provoqua chez l'auteur un intéressant retour sur lui-même. Il reconnaît que cette symphonie découlait tout droit de Beethoven, que l'andante, en particulier, n'aurait jamais vu le jour sans l'andante de la symphonie en *ut majeur* et sans l'allegretto de la symphonie en *la,* puis il continue ainsi : « Si l'œuvre

1. *Histoire d'une symphonie*, dans *les Souvenirs de R. Wagner*. En 1834-35, dans une visite à Leipzig il avait prié Mendelssohn, alors chef d'orchestre des concerts du Gewandhaus, sinon de lire, au moins de garder cette symphonie — et jamais Mendelssohn ne lui en reparla. Cet ouvrage aurait été de la sorte entièrement perdu si l'on n'avait un beau jour retrouvé les parties séparées dans une vieille valise oubliée à Dresde par Richard Wagner au moment de sa fuite en 1849.

portait la marque de Richard Wagner, tout au plus la trouverait-on dans cette confiance illimitée qui, dès cette époque, l'empêchait de douter de rien... Cette confiance en moi-même, je ne la tirais pas seulement de ma sûreté de main comme contrapuntiste (qualité qui, dans la suite, me fut contestée plus que toute autre par un musicien de la cour à Munich, Strauss), mais aussi d'un grand avantage que j'avais sur Beethoven. En effet, tout en m'arrêtant au point de vue de sa deuxième symphonie, j'étais alors complètement familiarisé avec *l'Héroïque,* avec celles en *ut mineur* et en *la majeur,* toutes œuvres dont le maître n'avait nulle idée ou tout au moins n'avait qu'une idée fort vague lorsqu'il écrivit sa deuxième symphonie. » Ainsi s'explique à ses yeux, et sans vanité, la flatteuse exclamation de Rochlitz.

Cependant, il visait toujours au théâtre et cherchait un poème à mettre en musique : il en refusait même un sur Kosciuszko, le héros de la révolution polonaise, que lui offrait son ami Henri Laube. Son frère Albert, qui avait une jolie voix de ténor, était alors acteur, chanteur et régisseur au théâtre de Würzbourg ; Richard alla passer toute une année auprès de lui et accepta volontiers la place de chef des chœurs, moyennant dix florins par mois. L'expérience de son frère en matière théâtrale lui fut d'une réelle utilité ; la Société de musique exécuta plusieurs de ses morceaux et, comme son poste était fort peu absorbant, il eut tout le temps de composer là son premier grand opéra. Cet opéra des *Fées* était tiré d'une fable de Gozzi, intitulée *la Femme serpent :* il s'agit d'une fée qui s'est éprise d'un mortel et veut, pour lui, renoncer à l'immortalité ; mais il faut que son amant ait confiance en elle, si cruelle qu'elle se montre à son égard ; il succombe et la fée est changée en crapaud dans le conte de Gozzi, en statue dans l'opéra de Wagner. Pour la reconquérir et retrouver le bonheur, l'amant devra, dans la fable, baiser l'immonde animal ; dans la pièce, il lui rend la vie par l'ardeur et la beauté de ses chants. Ainsi Wagner, dès cette époque, avait l'esprit hanté par ce mythe éternel de Psyché qui devait plus tard lui fournir le sujet de *Lohengrin ;* dans les deux drames, en effet, la confiance absolue reposant non sur des faits, mais sur la persuasion intérieure, est présentée comme une condition nécessaire de l'amour[1]. Pour la musique, elle reflétait, de son propre aveu, la triple influence de Beethoven, de Weber et de Marschner : on en avait essayé plusieurs fragments en famille, à Würzbourg, en 1834, et il semblait à l'auteur qu'il y avait beaucoup de parties satisfaisantes et que le finale du second acte était spéciale-

1. *Richard Wagner d'après lui-même,* par M. G. Noufflard, d'après *Richard Wagner's leben und wirken,* de M. Glasenapp. Un vol. in-18, chez Fischbacher, 1885.

ment destiné à produire un grand effet; mais il ne put en faire l'épreuve. Dès son retour à Dresde, il avait bien proposé cet ouvrage au directeur Ringelhardt, qui l'avait accepté; le journal de son ami Laube avait bien annoncé qu'aussitôt après *le Bal masqué,* d'Auber, on jouerait le premier opéra d'un jeune compositeur appelé Richard Wagner; mais quand *le Bal masqué* fut à bout de succès, le directeur, sans plus songer aux *Fées,* monta *I Capuletti e Montecchi,* de Bellini.

Si Wagner ne put jamais faire exécuter cet opéra à Leipzig, ni ailleurs, c'est qu'on n'avait d'oreilles, alors, que pour la musique étrangère, pour les opéras français et italiens, au grand détriment des productions allemandes : Wagner tout le premier était captivé par *la Muette de Portici* et se passionnait pour *I Capuletti e Montecchi,* moins à cause de la musique, il est vrai, que pour le jeu pathétique et superbe de Mme Schrœder-Devrient, qui vint chanter à Dresde au printemps de 1834. Il vit alors pour la première fois cette artiste incomparable qui devait exercer sur lui une très grande influence et lui suggérer l'idée de cette intime union de la musique avec le drame à laquelle il tendit bientôt de tous ses efforts. Il le disait encore à la fin de sa vie : l'exemple de la Devrient avait été son constant idéal, et, chaque fois qu'il concevait un rôle, il l'avait devant les yeux. L'impression qu'elle produisit sur le jeune admirateur de Beethoven, malgré la pauvreté de la musique de Bellini, fut extrêmement profonde; mais quand ensuite on représenta *la Muette* à Leipzig, Wagner fut tout surpris de voir que les scènes saisissantes et l'action rapide de cet opéra produisaient grand effet et tenaient le public haletant sans l'aide d'une artiste hors ligne, comme la Schrœder-Devrient. Cela le fit réfléchir : certes, la musique héroïque de Beethoven demeurait toujours l'idéal à ses yeux; mais avait-il chance de produire quelque chose de pareil sur le théâtre ? Au contraire, ne pouvait-il pas s'inspirer à la fois d'Auber et de Bellini, pour combiner leurs différents mérites, et n'arriverait-il pas plus vite ainsi au succès immédiat et palpable après lequel il courait ? Que fallait-il donc pour réussir ? Imaginer d'abord un scénario d'action vive et animée, écrire ensuite une musique facile à chanter et qui fût de nature à saisir l'oreille du public. Vite, il se mit au travail.

Il avait vingt ans, il était dans les dispositions les plus joyeuses du monde et se sentait le diable au corps. Aussi, rompant avec le mysticisme abstrait de la première jeunesse, c'est la beauté matérielle et la femme qu'il entreprit de chanter lorsqu'il conçut son second opéra, *Défense d'aimer,* pendant un séjour de vacances à Tœplitz, en Bohême. Il avait emprunté le sujet de cet ouvrage à la pièce de Shakespeare, *Mesure pour mesure;* mais il en avait totalement changé

le caractère, en ne songeant qu'à bafouer le puritanisme hypocrite et à glorifier l'amour sensuel. Cette pièce, d'une intrigue assez vive et hardie, où se donnent librement cours toutes les passions juvéniles qui fermentaient dans ce corps et ce cœur de vingt ans, a cela de particulier qu'elle forme une antithèse absolue avec le précédent sujet traité par Wagner et que ses deux premiers opéras, *les Fées* et *Défense d'aimer,* fixent déjà les deux pôles entre lesquels son génie allait évoluer. Comme il l'a noté lui-même, les tendances si contraires de ces deux drames arriveront à se fondre dans *Tannhæuser :* il entend par là l'idée de sacrifice et de renoncement qui triomphe dans *le Vaisseau fantôme,* dans *Lohengrin,* dans *Parsifal,* et l'indomptable appétit de jouissance physique qui prévaut dans *la Walkyrie* et dans *Tristan.*

Pendant l'automne de 1834, Richard Wagner, pour subvenir aux besoins de l'existence, accepta la place de directeur de la musique au théâtre de Magdebourg. Il commençait donc à vivre de son art, et son nouveau métier lui plut beaucoup dans les premiers temps ; le monde des coulisses, les rapports fréquents avec les chanteurs et surtout avec les chanteuses n'étaient pas pour déplaire à quelqu'un de son âge et de son tempérament. Il s'acquittait d'ailleurs de sa tâche à souhait, et pendant plus d'un an qu'il resta à Magdebourg, il devint un excellent chef d'orchestre et fit de son mieux pour que le théâtre prospérât. Le directeur, par exemple, ayant décidé de monter *Lestocq,* d'Auber, que Wagner trouvait du reste charmant, — il ne changea pas d'avis jusqu'à la fin, — celui-ci se donna beaucoup de mal pour faire réussir cet ouvrage : il renforça, par plusieurs choristes pris dans l'armée, le bataillon russe qui vient soutenir la révolte, et, grâce à ce nombre inusité de chanteurs, il obtint un grand effet de sonorité qui, pendant quelques soirées au moins, attira la foule au théâtre ; — et puis ce fut tout. Wagner continuait de composer au milieu des devoirs de sa charge et de distractions de toutes sortes. Il faisait exécuter sous sa direction son ouverture des *Fées* et une autre qu'il venait d'écrire en 1835 sur un drame d'Apel, *Christophe Colomb ;* il composait à la volée un morceau pour célébrer le jour de l'An 1835, en reprenant simplement le thème de l'andante de son unique symphonie, puis bâclait des chansons pour une farce fantastique intitulée *l'Esprit de la montagne,* et la faveur qu'il obtenait avec de telles productions le confirmait dans l'idée qu'il n'était nullement besoin de se montrer bien scrupuleux pour forcer le succès : combien de compositeurs, des mieux assis, pensent encore aujourd'hui de même et ne changeront jamais de visée !

Il achevait aussi de mettre en musique la *Défense d'aimer,* en se proposant toujours Auber comme modèle, en rêvant toujours de la

Schrœder-Devrient pour le rôle principal : il avait eu d'abord l'espoir de faire accepter cet opéra par le directeur de Leipzig, en dédommagement des *Fées,* mais la démarche avait été inutile et il s'était rabattu sur Magdebourg. Le théâtre de cette ville était alors dirigé par un nommé Bethmann, toujours à deux doigts de la faillite, malgré une petite subvention fournie par la cour de Saxe, et qui avait l'habitude de disparaître les jours de paiement. La troupe était dans la situation la plus précaire au printemps de 1836 et déjà les acteurs lâchaient pied pour aller chercher fortune ailleurs; certains, cependant, consentaient à rester par égard pour Wagner et celui-ci faisait des efforts surhumains pour devancer la faillite. Il avait bien droit à une représentation à son bénéfice pour le dédommager des frais d'une tournée qu'il avait faite, l'année précédente, afin de recruter de nouveaux chanteurs; mais le directeur ayant déboursé quelque argent pour la mise en scène, il fut convenu que ce dernier aurait pour lui toute la recette de la première représentation et Wagner toute celle de la seconde. Il n'y avait plus que douze jours avant la clôture. Ce n'étaient que répétitions au théâtre, répétitions chez les artistes; toute la ville était en émoi, et cependant nul ne savait son rôle et les ensembles allaient tout de travers. A la répétition générale, cela marcha presque, grâce à Wagner qui conduisait, gesticulait, chantait et criait pour tout le monde; mais à la représentation (29 mars 1836) qui avait attiré grande affluence, et qui rapporta gros au directeur, ce fut une confusion épouvantable et personne, absolument, n'y put rien distinguer : c'était tant pis pour le musicien qui croyait avoir fait un bel ouvrage et tant mieux pour le poète dont la pièce si libre aurait très bien pu être arrêtée par le commissaire, s'il en avait pu percevoir tous les détails. Rien que le premier titre, *Défense d'aimer,* avait déjà paru trop libre à ce fonctionnaire pour que la pièce pût être jouée pendant la Semaine sainte et il n'avait autorisé la représentation qu'en exigeant un autre intitulé : *la Novice de Palerme,* et sur l'assurance réitérée de Wagner que le sujet en était emprunté à un « drame très sérieux » de Shakespeare. O roueries des auteurs! ô naïveté des censeurs!

La seconde représentation de *la Novice de Palerme* allait clore la saison théâtrale et Wagner, qui devait à son tour encaisser toute la recette, avait fait hausser le prix des places. Quelle ne fut pas sa surprise en constatant, quelques minutes avant le lever du rideau, qu'il n'y avait dans la salle que trois personnes : ses propriétaires, mari et femme, et un juif polonais en costume de gala! Par surcroît de malheur, dans la coulisse, au même instant, le mari de la première chanteuse tombait à bras raccourcis d'abord sur le second

ténor, puis sur sa femme, et les rouait si bien de coups, pour les mieux apparier, qu'ils eussent été incapables de paraître en public. Le rideau se leva et le régisseur annonça solennellement aux trois spectateurs que, par suite d'empêchements imprévus, la représentation ne pouvait avoir lieu. Wagner, par le récit plein d'humour qu'il a fait de cette représentation manquée et de l'odyssée antérieure de *la Novice de Palerme,* montre que ces contre-temps n'avaient pas le moins du monde ébranlé sa confiance de débutant. Il n'avait pas été, d'ailleurs, trop mal jugé. Le journal de Magdebourg, tout en déplorant la hâte apportée aux répétitions et le résultat final : une exécution brusquée où les acteurs ne savaient même pas leurs rôles, estimait que si le compositeur arrivait à faire jouer son opéra dans une ville plus importante et dans des conditions plus favorables, il avait chance de réussir : « Il y a beaucoup de qualités là dedans, disait l'écrivain ; ce qui me plaît, c'est que cela vibre ; c'est de la vraie musique et de la vraie mélodie, comme on en désirerait trouver plus plus souvent chez nos compositeurs. » En d'autres termes, Wagner avait tellement subi l'influence des musiciens français et italiens, surtout d'Auber et de Bellini, qu'il n'avait presque plus rien d'allemand : c'est là sans doute ce qui le faisait accueillir avec faveur dans son pays.

Sur le moment, Richard Wagner, tout fier de l'approbation donnée à son opéra, revint à l'assaut pour faire jouer *la Novice de Palerme* à Leipzig. Il raconte avec agrément que le directeur du théâtre de cette ville, — c'était toujours Ringelhardt, — avait une fille en âge de débuter et qu'afin de le mieux séduire, il lui fit valoir quel avantage il y aurait pour sa fille à faire son apparition dans un joli rôle de jeune personne et dans un opéra nouveau. Le directeur, par malheur, n'était pas aussi facile à duper que le commissaire de Magdebourg, et, dès qu'il eut parcouru la pièce, il répondit sévèrement à l'auteur : « Je ne sais si le magistrat de Leipzig autoriserait la représentation d'un semblable ouvrage et j'en doute fort par respect pour son autorité ; mais, en tout cas, apprenez, monsieur, qu'une personne comme ma fille ne saurait y figurer. » Wagner battit en retraite devant ce père chatouilleux et s'en fut présenter son ouvrage à Berlin, non pas à l'Opéra royal, mais au théâtre plus modeste de la Résidence, où il fut très aimablement reçu, sans rien obtenir. C'est dans ce court voyage à Berlin qu'il vit pour la première fois Spontini dirigeant une représentation de *Fernand Cortez*. Il fut très frappé de l'effet que le vieux maître obtenait en accusant très fort le rythme et en y faisant correspondre les évolutions sur la scène avec une précision mathématique ; mais surtout la partition de *Fernand Cortez* produisit sur lui une

impression profonde et qui se retrouva très vivace deux ans plus tard quand il entreprit la composition de *Rienzi*.

Donc *la Novice de Palerme* était repoussée à droite et à gauche[1] et Wagner, qui n'avait que des dettes en quittant Magdebourg — ce fut là le refrain de toute sa vie, — sollicitait une place auprès de son ancien ami Dorn, devenu *cantor* et directeur de la musique religieuse dans la petite ville russe de Riga. Mais Wagner n'était pas seul à caser; il demandait aussi un emploi pour sa fiancée, la jolie comédienne Wilhelmine Planer, dont il s'était épris à Magdebourg, et qu'il n'avait pas voulu épouser faute d'argent, mais avec laquelle il avait conclu des fiançailles à longue échéance. En attendant et comme elle était engagée en qualité de « première amoureuse » à Kœnigsberg, il la suivit dans cette ville avec l'intention de devenir chef d'orchestre, et il y organisa des concerts au théâtre. Il obtint enfin le poste qu'il désirait et, sitôt nommé, il épousait Minna Planer le 24 novembre 1836 : « J'étais amoureux, dit-il plus tard dans une lettre à ses amis; je me mariai par obstination et je rendis malheureux moi-même et autrui, tourmenté par les ennuis de la vie domestique pour laquelle je ne possédais pas le nécessaire. C'est ainsi que je tombai dans la misère dont les effets tuent tant de milliers d'individus. »

Il ne resta pas plus d'une année à Kœnisberg, en proie à mille soucis, malheureux, tourmenté, tourmentant les autres, n'écrivant que deux ouvertures : une sur *Rule Britannia,* une autre intitulée *Polonia,* puis il alla s'établir à Riga, où Dorn avait pu obtenir un emploi pour sa femme au théâtre, un autre pour sa belle-sœur Thérèse Planer, et pour lui la place de premier directeur de la musique. Il fut d'abord ravi d'un poste beaucoup plus avantageux que ceux qu'il avait occupés jusque-là; il donna dix concerts dans lesquels il fit exécuter, non sans succès, son ouverture de *Christophe Colomb* et celle sur *Rule Britannia;* il écrivait aussi plusieurs airs avec vocalises et choisissait la *Norma* pour être représentée à son bénéfice le 11 décembre 1837[2], puis, tout à coup, il prit ses fonctions en grippe, en même temps qu'il sentait s'éveiller les premiers scrupules de sa conscience d'artiste. En écrivant ses précédents ouvrages, il le dit lui-même, il ne s'était pas montré très scrupuleux sur le choix des

1. Il utilisera plus tard une mélodie religieuse de *la Novice de Palerme* pour exprimer, dans *Tannhæuser*, le respect et le recueillement des pèlerins admis auprès du Saint-Père; c'est la mélodie que répètent alternativement les instruments à vent et à cordes dans l'introduction du 3e acte.

2. Son admiration pour Bellini, arrivée au plus haut point, s'épanchait dans un article qu'il publiait dans le *Spectateur* de Riga, du 7/19 décembre 1837. « .....Le chant, le chant et encore le chant, ô Allemands! Le chant est le langage par lequel l'homme doit se communiquer musicalement, et on ne vous comprendra pas si ce langage n'est pas formé et conservé aussi indépendant que toute autre langue cultivée doit l'être. Le reste, ce qui est mauvais en Bellini, chacun de vos maîtres d'école de village peut le faire mieux; cela est connu, il est donc tout à fait hors de propos de se moquer de ces défauts. Si Bellini avait fait son apprentissage chez un maître d'école de village allemand, il

moyens à employer pour emporter le succès; mais voilà-t-il pas qu'un beau jour, en voulant composer la partition d'un opéra-comique en deux actes, *l'Heureuse Famille d'ours,* arrangé d'après un conte des *Mille et une Nuits,* il s'arrête avec dégoût, relit ses morceaux et s'aperçoit qu'il fait tout simplement de la musique à *la Adam.* A dater de ce jour, il prend en horreur la position de chef d'orchestre dans une ville de province, en face d'un public impropre à juger toute œuvre nouvelle parce qu'il a perdu sa clairvoyance en n'entendant jouer que des ouvrages à réputation déjà faite et, dès lors, pour se mettre en garde contre une défaillance qui le pousserait à user des moyens d'exécution qu'il a sous la main, il décide d'entreprendre un ouvrage de proportions trop vastes pour qu'on le puisse monter sur un petit théâtre. Et puisque c'est de Paris que viennent alors tous les opéras applaudis en Allemagne, il tourne les yeux vers Paris et brûle d'y venir débuter.

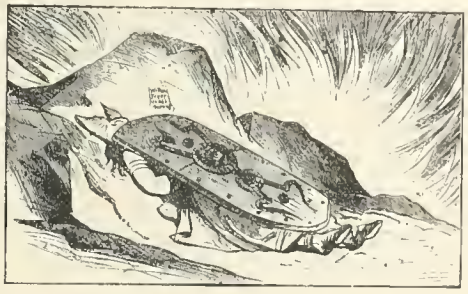
Du temps qu'il était à Kœnisberg et que, besogneux et misérable, il voyait danser devant ses yeux les 300,000 fr. que Meyerbeer, disait-on, venait de gagner avec *les Huguenots,* il avait été pris du désir fou d'aller tenter fortune à Paris. Il avait justement cru trouver un bon sujet d'opéra dans une nouvelle de Henri Kœnig : *la Grande Fiancée,* il en avait aussitôt tracé le plan et l'avait envoyé à Scribe, espérant que celui-ci n'aurait rien de plus pressé que d'écrire le poème et de le faire accepter à l'Opéra; naturellement, il ne reçut jamais de nouvelles de Scribe; aussi, quand en lisant le *Rienzi,* de Bulwer, il y crut découvrir un sujet d'opéra préférable au précédent, il se garda bien de renouveler pareille tentative. Il entreprit de faire tout lui-même, et le poème et la partition [1]. C'est pendant l'été de 1838 qu'il commença à écrire le poème de *Rienzi* et il y mit d'autant plus de feu qu'il voulait sortir par un coup d'éclat des ennuis d'une existence assez précaire; en rentrant à Riga, les vacances finies, il alla se loger à l'écart, hors des remparts, pour mieux rompre avec les mesquineries de la vie théâtrale et se mieux consacrer à la composition de son opéra; par une heureuse coïncidence, il eut alors à faire étudier le *Joseph,* de

aurait sans doute appris à faire mieux; mais il est bien à craindre, en même temps, qu'il n'eût désappris son chant. » Lire l'article entier traduit dans la *Revue wagnérienne,* de Paris (février 1886). On peut rappeler à ce propos la fine boutade de Rossini, qui disait à Bellini lui-même : « Il est bien heureux, Vincenzo caro, que tu ne saches pas la musique; car, si tu la savais, tu en ferais de bien mauvaise. »

1. Plus tard, quand il fut maître de chapelle à Dresde avec Reissiger, comme celui-ci attribuait l'insuccès de sa musique à la pauvreté des livrets qu'il avait eus, Wagner s'offrit à lui rimer son ancien scénario de *la Grande Fiancée;* mais Reissiger ayant trouvé scabreux de mettre en musique un poème auquel Richard Wagner avait renoncé, ce fut Kittl, directeur du Conservatoire de Prague, qui en hérita par la suite, et son opéra fut représenté à Prague, le 19 février 1848, sous le titre de *Bianca e Giuseppe* ou *les Français à Nice :* il eut du succès, car on le reprit en 1868 et 1870, et on le joua à Francfort en 1873.

Méhul, qui éleva ses pensées, dit-il, et l'aida à se corriger des errements passés. Ce n'est pas qu'en entreprenant *Rienzi* il songeât le moins du monde à s'écarter des formes usuelles de l'opéra, mais en écrivant le poème il s'était efforcé de ne pas le faire aussi banal que les livrets habituels, et, quant à la musique, il voulait composer une œuvre grande, forte, élevée, le contraire, en un mot, de ce qu'il avait fait jusqu'à ce jour. Il a très bien expliqué lui-même en quel état singulier il se trouvait, comment le grand opéra était alors comme une lunette à travers laquelle il voyait tout et ne voyait exactement que ce qu'elle pouvait embrasser; dans toutes les parties de son opéra, c'était bien son sujet qui le guidait de préférence, mais ce sujet, il le déterminait lui-même inconsciemment, d'après la seule forme qui flottât alors devant ses yeux : celle du grand opéra.

Plein d'ardeur au travail, il composa d'arrache-pied pendant tout l'hiver, si bien qu'au printemps de 1839 il avait terminé les deux premiers actes de *Rienzi*. Mais à ce moment même expirait l'engagement qui le liait au théâtre de Riga, et comme il était tout à fait dégoûté de courir ainsi de ville en ville en qualité de chef d'orchestre, comme d'autre part le poète Karl de Holtei allait céder la direction du théâtre à un simple ténor, il n'hésita pas. Il réunit un peu d'argent, retourna à Kœnigsberg, où il fit le grand effort de payer ses dettes, puis décida sa femme à partir avec lui pour Paris où il ne connaissait absolument personne. Mais c'était l'inconnu, et l'inconnu, ce pouvait être avant peu la fortune et la gloire — avec *Rienzi*.



LE SOMMEIL DE BRUNEHILD
Tiré de *Schultze et Müller à l'Anneau du Nibelung*, 1881.

CHAPITRE III

TROIS ANNÉES A PARIS

Au lieu de prendre la route de terre, et probablement par économie, Richard Wagner s'embarqua avec sa femme et son chien, un magnifique chien de Terre-Neuve, car il avait déjà la passion de ces animaux, sur un vaisseau voilier en partance de Pillau pour Londres. Cette traversée, qui dura plus de quatre semaines et qui fut féconde en accidents, ne lui sortit jamais de la mémoire : à la hauteur des côtes de Norwège, et par trois fois, le vaisseau fut assailli par d'épouvantables tempêtes qui forcèrent le capitaine à se réfugier dans le port le plus voisin. Ce passage à travers les brisants des côtes norwégiennes produisit sur son imagination une impression merveilleuse, et ce fut au milieu des éléments déchaînés qu'il entendit les matelots chanter avec effroi cette légende du Hollandais volant, qui lui entra si profondément dans l'esprit. Wagner passa huit jours à Londres, ne s'occupant que de courir la ville et vivement intéressé par sa visite au Parlement, mais ne mettant pas le pied dans les théâtres ; puis il traversa la Manche. Une fois débarqué à Boulogne, il apprit que Meyerbeer y faisait une saison de bains de mer, et il demeura tout un mois dans les environs, pour lier connaissance avec le célèbre compositeur et s'en faire un appui. Meyerbeer, d'ailleurs, accueillit son compatriote avec une grande bienveillance ; il examina les deux actes terminés de *Rienzi,* s'en déclara satisfait et demanda au jeune voyageur s'il avait de quoi vivre à l'aise un bon bout de temps, pour aller ainsi tenter la fortune à Paris. Sur sa réponse négative, il hocha fortement la tête ; il n'en promit pas moins à Wagner de le soutenir autant qu'il serait en son pouvoir, mais il l'avertit charitablement que des démarches par lettres ne pourraient guère aboutir dans un cas pareil où une insistance personnelle et de tous les jours devrait seule avoir quelque effet : cela dit, il lui remit des lettres de recommandation pour Anténor Jolly, directeur de la Renaissance, où l'on jouait à la fois des drames et des opéras-comiques, pour Léon Pillet, directeur de l'Opéra, l'éditeur Schlesinger et Habeneck. Par le fait, tout ce que Wagner put obtenir à Paris, il le dut à ces gens-là, et par ricochet à Meyerbeer. « Savez-vous ce qui

me rend défiant à l'égard de ce jeune homme, disait Henri Heine, c'est que Meyerbeer le recommande. » Et ce trait, aussi piquant pour le protégé que pour le protecteur, est tout ce qu'il a jamais laissé percer de son sentiment sur Richard Wagner.

Wagner arriva à Paris au mois de septembre 1839 et s'en alla prendre un appartement garni dans la rue de la Tonnellerie, auprès des Halles, dans un quartier peu hanté des artistes, mais où il devait pouvoir vivre à très bon marché. Il commence aussitôt sa tournée de visites à travers Paris ; il voit d'abord toutes les portes s'ouvrir devant lui, grâce au patronage de Meyerbeer, et chaque soir il rentre en son logis ravi de l'accueil qu'on lui fait de droite et de gauche, déjà sûr d'un succès immédiat. Alors tout l'enchante, l'admirable mise en scène de l'Opéra accroît son désir d'y voir bientôt représenter *Rienzi ;* d'ailleurs, il ne doute pas un instant de réussir et ne croit pas que cela puisse tarder : aussi se hâte-t-il de terminer entièrement cet ouvrage, au prix de privations quotidiennes. Il voyait tout en rose également du côté de la Renaissance, où le directeur, par égard pour Meyerbeer, avait accepté de représenter sa malheureuse *Novice de Palerme,* si vite expédiée en un soir à Magdebourg. Dumersan le vaudevilliste avait été chargé d'en traduire le poème ; il s'était acquitté de sa tâche avec tant de bonheur que ces nouveaux vers paraissaient à Wagner s'adapter mieux à sa musique que ceux qu'il avait faits lui-même ; enfin le jeune musicien se croyait tellement sûr du succès avec un opéra bien conçu dans le goût français sur un sujet tant soit peu léger, qu'il n'hésita pas à quitter le vieux quartier des Halles, pour s'installer rue du Helder, au n° 25, dans le cœur du Paris élégant et artiste. De son côté, l'éditeur Schlesinger n'avait pas moins bien travaillé pour le protégé de Meyerbeer : il obtenait d'Habeneck que la Société des Concerts du Conservatoire essaierait une ouverture que son jeune ami, désirant mettre tout le drame en musique, avait entrepris de composer pour le *Faust,* de Gœthe, et Wagner, tout heureux de la bonne nouvelle, en travaillait avec plus de joie et d'ardeur.

Wagner n'habitait pas depuis six mois Paris, car tout cela se passait dans les premiers mois de 1840, qu'il était assuré déjà d'avoir un opéra joué à la Renaissance et une ouverture exécutée au Conservatoire, en attendant *Rienzi.* Tout à coup, changement de décor. Il avait terminé son ouverture dès le mois de février, on l'essayait à la fin de mars, et l'éditeur Schlesinger se hâtait d'insérer dans la *Gazette musicale* la petite note suivante : « Une ouverture d'un jeune compositeur allemand d'un talent très remarquable, M. Wagner, vient d'être répétée par l'orchestre du Conservatoire et a obtenu des applaudisse-

ments unanimes. Nous espérons entendre incessamment cet ouvrage et nous en rendrons compte. » La vérité était que les sociétaires exécutants avaient déclaré cette ouverture « une longue énigme » et qu'ils avaient décidé de ne pas la jouer. Restait *la Novice de Palerme,* dont la représentation était attendue d'un jour à l'autre. Un beau matin, vers le milieu d'avril, Anténor Jolly réunissait tous ses artistes et employés, pour leur annoncer qu'à bout de ressources et malgré le succès récent de *la Chaste Suzanne,* il se trouvait dans la nécessité de fermer le théâtre ; et de deux. On ne peut dire exactement ce que valait alors l'ouverture de *Faust,* puisque Wagner l'a complètement remaniée après avoir terminé *l'Or du Rhin ;* mais il est bien difficile de croire qu'elle fût inférieure à celles de *Rienzi* ou du *Vaisseau fantôme,* qui sont contemporaines, et quand on voit que la Société exécutait à la même époque une ouverture de *Jeanne d'Arc,* par Moschelès, il semble qu'elle aurait pu se montrer plus accueillante envers Richard Wagner : celui-ci, tout déconfit, mit de côté son ouverture qu'il fit exécuter telle quelle à Dresde en 1844, et ne pensa plus jamais à compléter son *Faust* musical. Il est donc strictement vrai que si nous n'avons qu'une ouverture au lieu de toute une partition de *Faust,* nous sommes redevables de cette perte aux musiciens chevronnés du Conservatoire en 1840 [1].

Une autre tentative avait encore échoué. On s'occupait fort à Paris de la Pologne et une grande représentation pour les Polonais sans travail avait été organisée au théâtre de la Renaissance par les soins de la princesse Czartoryska, qui avait recruté chanteurs et choristes dans le grand monde, et chez laquelle on avait répété tout l'hiver. La fête était fixée au vendredi 3 mars et l'on y devait représenter un *Duc de Guise* qui n'était autre que le *Henri III et sa cour,* de Dumas, arrangé en opéra par un noble amateur et mis en musique par le jeune de Flotow : la principale interprète était une toute jeune fille, appelée Anna de Lagrange, et qui devait rendre ce nom célèbre. Wagner, se rappelant qu'il avait composé une ouverture de *Polonia,* qui pouvait être de circonstance et qu'il avait vainement proposée aux concerts Valentino, la

1. Wagner remania cette ouverture à Zurich en 1855, puis il en dirigea la première exécution à Munich en 1865. Il y a mis comme épigraphe les vers suivants du drame de Gœthe : « Le Dieu qui habite mon âme peut la bouleverser jusque dans ses profondeurs ; mais celui qui trône hors de moi ne peut rien faire jaillir de mon sein. Aussi l'existence m'est-elle un fardeau, la mort me fait envie et la vie m'est odieuse. » Sous sa forme définitive, cette ouverture, tout empreinte de douleur et de passion, est une création du premier ordre, une œuvre à part dans l'œuvre entier de Wagner. Elle n'est pas traitée, en effet, en long *crescendo,* comme les magnifiques ouvertures du *Vaisseau fantôme,* de *Tannhæuser* et des *Maîtres Chanteurs ;* elle est d'une conception non pas plus admirable, mais plus libre, qui lui permet de suivre de près toutes les phases du drame et de les traduire avec une vérité saisissante. Un chef-d'œuvre, en un mot, seulement comparable à l'ouverture de *Faust* que Schumann écrivit en 1853.

porta bravement au chef d'orchestre du théâtre, nommé Duvinage : celui-ci promit de s'en occuper ; mais on n'avait que faire d'un pauvre diable au milieu de tout ce beau monde, et son ouverture ne fut même pas mise en question[1]. Wagner voyait donc s'évanouir à la fois ses diverses chances de succès. De plus, il avait épuisé toutes ses ressources pendant qu'il travaillait pour devenir célèbre et avait dû acheter à crédit les meubles nécessaires pour remplir son nouveau logis ; mais avant de payer ses meubles il lui fallait d'abord gagner de quoi vivre avec sa femme : il n'y avait plus à s'occuper du chien, qui avait été volé avant leur emménagement rue du Helder.

L'éditeur Schlesinger fut encore sa providence ; il lui commanda plusieurs articles pour son journal, la *Revue et Gazette musicale,* dont le premier : *Sur la musique allemande,* parut au mois de juillet 1840 ; puis, comme il s'était rendu acquéreur de la partition de *la Favorite,* représentée au mois de décembre de cette même année, il chargea Richard Wagner d'en faire la réduction pour piano, besogne ingrate, à coup sûr, sinon compliquée, mais que Wagner était trop heureux de trouver puisqu'elle allait lui donner de quoi manger. Du reste, il s'en allait frapper à toutes les portes : après des démarches réitérées auprès du directeur des Variétés et peut-être avec l'appui de Dumersan, le traducteur de *la Novice de Palerme,* il était chargé de mettre en musique un vaudeville que ce même Dumersan venait d'écrire avec Dupeuty : *la Descente de la Courtille;* mais, dès les premières répétitions, les acteurs déclaraient sa musique inexécutable et l'on y devait renoncer. Cette folie de carnaval fut jouée le 20 janvier 1841, et ne contenait même pas la chanson : *Allons à la Courtille,* un instant populaire et que tout le monde, à la file, attribue à Wagner : double erreur, à ce qu'il paraît.

1. Wagner quitta Paris sans réclamer cette ouverture : quelle fut sa surprise en apprenant, quarante ans plus tard, qu'elle était entre les mains de M. Pasdeloup ! Un de ses amis de Paris entreprit de rétablir la suite des faits, et il y parvint après une minutieuse enquête menée avec la prudence et la sagacité d'un juge d'instruction. Voici par quelle série d'aventures a dû passer *Polonia.* Duvinage avait gardé près de vingt ans cette ouverture non réclamée, lorsqu'un beau jour M. Henri Litolff, qui donnait des leçons de piano à sa fille (aujourd'hui Mme Théodore Dubois), le pria de la lui confier : Duvinage y consentit. Litolff, sans doute à bonne intention, la remit, par la suite, à M. Arban, qui désirait la jouer à ses concerts du Casino, et celui-ci, pour l'essayer, avait chargé le copiste du Théâtre Italien d'en détacher les parties. Puis Arban l'avait complètement oubliée, le copiste aussi, si bien qu'elle traînait dans les amas de vieux papiers de Ventadour et que l'éditeur Choudens, ayant acheté toute cette musique en bloc après la déconfiture de la direction Escudier (avril 1879), fut tout étonné de découvrir un manuscrit de Wagner dans ce fouillis de musique non classée. Il parla de cette ouverture à M. Pasdeloup qui se la fit prêter, ne la joua jamais et l'avait à son tour mise au rebut, quand elle lui fut réclamée au nom de Wagner, d'abord par la personne qui avait fait toutes ces recherches, puis par M. Nuitter. C'est ainsi qu'en 1881 Wagner rentra en possession d'une œuvre de jeunesse, égarée depuis 1840, et qu'il la fit exécuter cette année à Palerme pour célébrer l'anniversaire de sa femme : il remercia ses amis de Paris de la peine prise avec une véritable effusion.

Wagner essayait aussi de percer en composant des romances sur des paroles françaises ; il aspirait à la vogue de Mme Loïsa Puget, à la réputation de Schubert, et mettait d'abord en musique une traduction faite exprès pour lui des *Deux Grenadiers,* de Henri Heine, composition un peu pénible, très inférieure à celle que Schumann avait écrite un an plus tôt sur la même poésie, et dont les artistes ne voulurent pas. Ensuite, il écrivit *l'Attente,* de Victor Hugo, *Mignonne,* de Ronsard, *Dors, mon enfant,* toutes œuvres simples et charmantes dans leur petit cadre et qu'on goûte aujourd'hui, mais qu'il ne put même pas produire alors, faute de chanteurs pour les chanter, d'éditeurs pour les publier : elle étaient, à la lettre, trop bonnes pour le marché. Il toucha bien quelques francs pour *Mignonne,* quand elle fut imprimée dans la *Gazette musicale,* et cette mélodie, ensuite, reparut avec les deux autres dans le supplément de l'*Europa,* de Lewald ; il faut voir à ce propos en quels termes pressants Wagner, dans une lettre d'avril 1841, soumet ces trois romances à l'éditeur du journal et le supplie de les lui payer le plus vite et le plus cher possible, puisque les prix variaient pour de telles productions, entre 5 et 9 florins (12 fr. 50 et 22 fr. 50). Et comme il s'y prend bien pour l'apitoyer : « Un farceur qui se donne pour meilleur qu'il n'est ! voilà comme on me traite ici. » Ici, c'est-à-dire à Paris. Cependant ses articles, qui dénotaient une personnalité originale et énergique, avaient un réel succès dans un cercle restreint, et la nouvelle intitulée : *Une Visite à Beethoven,* publiée à la fin de 1840, avait assez frappé les lecteurs par un mélange de poésie et de raillerie, d'enthousiasme et d'amertume, pour que Berlioz, bon juge à cet égard, ne crût pas trop faire en la signalant dans le *Journal des Débats.* Il rendait compte, en bon collaborateur, d'un concert organisé par la *Revue et Gazette musicale,* ce journal infatigable, qui donnait tant de choses à ses abonnés : beaux concerts, bons articles de critique, jolis portraits d'artistes, nouvelles charmantes, etc., et il ajoutait de lui-même : « On lira longtemps celle de M. Wagner intitulée *Une Visite à Beethoven.* » Berlioz ne croyait sûrement pas dire aussi vrai[1].

Tout en travaillant pour Schlesinger, il poursuivait sans désemparer l'achèvement de *Rienzi,* non plus en vue de l'Opéra de Paris — il se défend après coup d'y avoir jamais pensé — mais pour l'Opéra de Dresde, où chantaient des artistes de premier ordre, la Schrœder-Devrient, Tichatschek, etc., et il arrivait au bout de sa tâche en

1. Les articles de Wagner pour la *Gazette musicale* étaient traduits par Duesberg, chargé de rédiger toutes les nouvelles d'Allemagne pour ce journal. Quant à savoir ce que ses articles ou ses arrangements lui furent payés, ce serait bien impossible, car Wagner, toujours à court d'argent, a peut-être reçu quatre ou cinq fois le prix stipulé pour ses travaux.

novembre 1840. Alors, encouragé par ses succès d'écrivain et surtout pressé par la misère qui atteignait au degré le plus aigu, il écrivit tant et plus d'articles pour vivre, et c'est juste à ce moment-là, au commencement de 1841, qu'il publiait cette nouvelle si amère et si douloureuse : *Un Musicien étranger à Paris,* où, se mettant lui-même en scène, avec son bien-aimé chien de Terre-Neuve, il décrit d'une plume virulente tous les espoirs qu'il avait follement caressés, toutes les douleurs qu'il avait éprouvées, y compris la perte de son chien, avant d'arriver au découragement final, en attendant la mort libératrice de son héros. « C'était un homme excellent, dit-il en parlant de ce héros, qui n'est autre que lui-même, un digne musicien né dans une petite ville d'Allemagne, mort à Paris, où il a bien souffert. Doué d'une grande tendresse de cœur, il ne manquait pas de se prendre à pleurer toutes les fois qu'il voyait maltraiter les malheureux chevaux dans les rues de Paris. Naturellement doux, il supportait sans colère de se trouver dépossédé par les gamins de sa part des trottoirs si étroits de la capitale. Malheureusement, il joignait à tout cela une conscience d'artiste d'une scrupuleuse délicatesse; il était ambitieux sans aucun talent pour l'intrigue; de plus, dans sa jeunesse, il lui avait été donné de voir une fois Beethoven, et cet excès de bonheur lui avait tourné la tête de telle sorte qu'il ne put jamais se retrouver dans son assiette pendant son séjour à Paris. » Ce personnage imaginaire est tellement calqué sur lui-même, avec son amour pour les bêtes, que, dans le dialogue qui va suivre et qu'on dirait inspiré du *Neveu de Rameau* tant par la forme que par le lieu de la scène, le café de la Rotonde, on retrouve exactement tout ce qu'il vient de faire à Paris en pure perte : longues attentes dans les antichambres des directeurs, mélodies écrites dans le style de Schubert sans que personne en voulût essayer, refus d'une ouverture composée par un disciple de Beethoven par ceux-là mêmes qui semblaient le mieux goûter ce grand maître, etc. A quoi, l'ami sceptique et désillusionné, dans la bouche duquel il a dû mettre quelques-uns des conseils que Meyerbeer lui avait donnés, répond vivement : « Permets que je t'arrête ici. Beethoven est déifié, tu as parfaitement raison; mais fais bien attention que sa réputation et son nom sont maintenant choses reçues et consacrées. Mis en tête d'un morceau digne de ce grand maître, ce nom sera bien un talisman assez puissant pour en *révéler* les beautés à l'instant et comme par magie, mais à ce nom substitues-en un autre, et tu ne parviendras jamais à rendre les directeurs de concerts attentifs aux passages les plus brillants de ce même morceau. » Wagner, comme on le voit, mordait à belles dents.

Cependant Maurice Schlesinger, qui ne pensait qu'à consoler le

pauvre musicien de sa déconvenue au Conservatoire, eut l'idée de faire exécuter une composition de lui dans un de ces concerts que la *Gazette musicale* offrait à ses abonnés, et ce beau projet fut mis à exécution le jeudi 4 février 1841 : son choix s'était fixé sur l'ouverture de *Columbus (Christophe Colomb),* qu'on avait modestement mise en tête du programme. Il en fut naturellement rendu compte dans le journal même de Schlesinger. « Ce morceau, qui a plutôt le caractère et la forme d'une introduction, disait le critique Henri Blanchard, mérite-t-il bien la désignation d'ouverture que l'auteur a si bien définie dernièrement dans ses articles de la *Gazette musicale ?* A-t-il voulu peindre l'infini de la pleine mer, de l'horizon qui semblait sans but aux compagnons du célèbre navigateur, par le trémolo aigu des violons ? Les entrées d'instruments de cuivre reviennent trop uniformément et avec trop d'obstination ; d'ailleurs, leurs discordances qui choquaient les oreilles exercées et délicates n'ont pas permis d'apprécier à sa juste valeur le travail de M. Wagner, qui, malgré ce contre-temps, nous a paru l'œuvre d'un artiste ayant des idées larges, assises, et connaissant bien les ressources de l'instrumentation moderne. » Il est assez curieux d'apprendre ainsi que dans cette œuvre, écrite à vingt-deux ans, Wagner usait déjà des trémolos de violons à l'aigu et des fulgurantes attaques de cuivres dont il s'est si souvent et si merveilleusement servi. Cette exécution bien modeste eut quelque écho en Allemagne, grâce à Schumann qui mentionna le concert dans son journal, en insistant sur ce point que, parmi les numéros du programme, il y avait une ouverture de Richard Wagner, « un jeune Saxon, écrit-il, qui restait silencieux depuis longtemps et qui, par bonheur, se remet à composer ». Encouragé par ce petit succès, Wagner se hâta d'envoyer son ouverture à Londres, espérant que Jullien la pourrait exécuter dans ses concerts-promenades ; mais l'excentrique chef d'orchestre n'en voulut pas, et quand le facteur des messageries Lafitte et Caillard rapporta le rouleau au compositeur, celui-ci était dans une telle misère qu'il ne put pas payer le port de Londres à Paris, et que le facteur remporta tranquillement son paquet : l'ouverture était perdue à jamais [1].

Wagner, dans sa détresse, allait jusqu'à se présenter comme choriste dans un petit théâtre du boulevard : « Je m'en tirai, dit-il, encore plus mal que Berlioz lorsqu'il se trouva dans une situation semblable :

1. Ce détail misérable a été raconté par Wagner lui-même, vers 1880, à un de mes amis, qui voulut alors s'informer de ce que ce rouleau mis au débarras avait bien pu devenir depuis quarante ans. Les messageries n'existaient plus; après avoir cherché dans tout Paris, il découvrit que le vieux M. Caillard, très âgé, mais ayant toute sa tête, logeait à sa porte : il se promit de l'aller voir, attendit quelques jours par négligence et comme il descendait un matin, il vit qu'on tendait de noir la maison voisine. Il s'informe... le vieillard était mort.

le chef d'orchestre qui devait m'examiner découvrit tout de suite que je ne savais pas chanter le moins du monde et déclara qu'il n'y avait rien à tirer de moi. » Heureusement pour lui qu'il y avait alors à Paris une assez nombreuse colonie d'Allemands, — artistes, savants, lettrés, — pour la plupart assez pauvres, mais pleins de cœur et d'élan, et qui contribuèrent sûrement à soutenir, à faire vivre à peu près Wagner et sa femme pendant ce terrible hiver. Mais, en dehors de ce cercle, il se sentait tout isolé dans Paris et c'était encore parmi les musiciens qu'il comptait le moins d'amis, chacun s'agitant, se démenant pour son propre compte et n'ayant pas le temps de lier commerce avec autrui. D'ailleurs, il n'était porté vers aucun d'entre eux. De Meyerbeer, alors souverain maître à l'Opéra avec *Robert le Diable* et *les Huguenots*, il eut tout d'abord, sans la manifester, l'opinion qu'il exprima plus tard quand il crut que les sentiments de reconnaissance ne devaient pas l'empêcher de distinguer entre l'homme et l'artiste. Pour Halévy, il jugea que son bel enthousiasme avait duré juste le temps d'obtenir un grand succès qui le tirât de pair ; après quoi il n'avait plus pensé qu'à écrire des opéras pour faire fortune, en imitant la négligence et le laisser-aller d'Auber, sans avoir conscience, hélas ! qu'il n'avait pas su, comme son modèle, acquérir un semblant de style, appréciable dans ses productions les plus lâchées. En ce qui regardait Auber lui-même, il ne le jugea pas plus favorablement, quoiqu'au temps de *la Muette* il l'eût défendu par opposition à Rossini et à l'école italienne. Il n'eut aucun rapport avec lui ; cependant il essaya de le louer un jour dans la *Gazette musicale* au détriment de Donizetti, Rossini, etc., mais le directeur Édouard Monnais refusa son article et ne voulut pas entendre parler de patriotisme français dans une question purement musicale, ou plutôt commerciale, car Schlesinger, éditant à la fois *la Muette, Guillaume Tell* et *la Favorite,* entendait que son journal vantât également les trois compositeurs. Le seul pour lequel Wagner éprouva quelque attrait, en dépit de son naturel hérissé, ce fut Berlioz. « Il y a entre lui, dit-il, et ses confrères de Paris, cette différence essentielle qu'il ne compose pas sa musique pour de l'argent. Mais il ne peut écrire pour l'art pur, le sens du beau lui manque. Il reste complètement isolé dans sa tendance : il n'a personne à ses côtés qu'une troupe d'adorateurs qui, platement et sans le moindre jugement, saluent en lui le créateur d'un nouveau système de musique, et lui ont complètement tourné la tête : eux exceptés, tout le monde l'évite comme un fou. » C'était le seul qu'il appréciât : peut-être est-il opportun de le répéter.

C'est à Paris qu'il rencontra pour la première fois Franz Liszt, et les premiers rapports entre ces deux artistes, qui devinrent si grands

amis par la suite, furent des plus réservés et manquèrent tout à fait de liant. Wagner marquait un franc dédain pour la réputation bruyante du grand pianiste ; il détestait la virtuosité pure et jugeait que Liszt se laissait entraîner par le public jusqu'à donner des preuves du plus mauvais goût, jusqu'à exécuter, par exemple, une fantaisie sur *Robert le Diable,* dans un concert organisé pour élever un monument à Beethoven ; il déplorait la différence qu'il y a entre la situation du compositeur dramatique, qui ne peut se révéler qu'à un auditoire en partie composé d'amateurs, et celle du virtuose qui triomphe aisément devant n'importe quelle assistance ; il se comparait alors au célèbre pianiste et en arrivait à considérer son propre isolement en face du public, non plus comme un mal, mais comme un bien, comme une garantie contre la dangereuse amitié de ces profanes. Et quand il avait bien ruminé ces idées dans sa tête, il remontait dans sa chambre et là, tout seul, les jetait sur le papier ; il intitulait cet article hardiment : *Du métier de virtuose et de l'indépendance du compositeur,* et le portait à la *Gazette musicale* où il parut en 1840. Dégoûté par le monde musical de Paris, il renonçait, dans ces moments de désespoir, à ce qui était autrefois son désir farouche : conquérir Paris, et tombait dans un douloureux abattement, comme excédé par les exercices de Liszt et de Chopin, les chants de Duprez et de Mme Dorus-Gras, les trilles sempiternels de Rubini. Duprez et Rubini l'avaient entièrement dégoûté de la mauvaise musique qu'ils chantaient d'ordinaire et qu'un auditoire dit d'élite, recruté dans l'aristocratie et la finance, applaudissait de confiance. Il ne trouvait aucun intérêt aux luxueuses représentations de l'Opéra qu'il fréquenta peu, d'ailleurs, faute d'argent, et ne voyait là qu'un prétexte à mise en scène et à décorations : « Qui n'a vu, disait-il, *la Juive* d'Halévy que dans telle ou telle ville d'Allemagne, ne parviendra jamais à se figurer comment et pourquoi cet ouvrage a pu charmer les Parisiens. » L'Opéra-Comique, à tout prendre, aurait pu le contenter mieux que l'Académie de musique et les Italiens, au moins par le talent des chanteurs ; mais ce qu'on écrivait alors pour ce théâtre lui parut absolument détestable : « Où s'est enfuie, hélas ! la grâce de Méhul, de Nicolo, de Boïeldieu et du jeune Auber, devant les ignobles rythmes de quadrille qui font rage aujourd'hui ? »

Malgré quelques satisfactions passagères, comme le succès d'un article ou l'exécution d'une ouverture, qui n'apportaient pas grand soulagement à sa pauvreté, Wagner, trompé dans ses espérances, souffrait cruellement à tous égards, par les soucis et les privations de la vie matérielle et par les cruelles déceptions d'un légitime amour-propre.

Un rayon de soleil éclaira subitement son existence et l'artiste abattu se reprit à vivre, à vouloir triompher du sort coûte que coûte. Avec la lettre de recommandation de Meyerbeer à Habeneck, il avait dû trouver bon accueil au Conservatoire, et les concerts de la Société vouée au culte de Beethoven lui procuraient un doux réconfort. Il pouvait au moins assister aux répétitions et chaque fois il se délectait d'une symphonie de Beethoven rendue en perfection : c'est seulement là, dit-il, qu'il ressentit une satisfaction sans mélange. Et voilà qu'un jour il entend, ô merveille ! une incomparable exécution de la *Symphonie avec chœurs,* une exécution telle qu'il n'en avait jamais soupçonné de pareille aux concerts du Gewandhaus, à Leipzig. Ému, ravi, haletant d'enthousiasme, il se sent transporté de dix ans en arrière, en écoutant l'œuvre préférée de son adolescence, et croit la comprendre enfin pour la première fois, tant il en pénètre les beautés infinies ; il sent alors la lumière se faire en son esprit, il rejette au loin l'idée de se traîner dans les sentiers battus de *Rienzi,* il se réjouit d'avoir été repoussé de l'Académie de musique où il se serait à jamais perdu dans un genre inférieur et conventionnel, il entrevoit l'idéal de sa vie à la lueur du chef-d'œuvre de Beethoven [1]. « Ce fut, dit-il, pour finir, comme une écaille qui me tomba des yeux, comme si un rideau venait de se lever. »

Il ne sait quoi célébrer davantage, de l'admirable application des exécutants ou de l'énergie déployée par Habeneck qui, après avoir fait travailler tout un hiver cette symphonie sans que son orchestre y vît plus clair, s'était acharné à la remettre à l'étude pendant deux ou trois hivers et n'avait lâché prise qu'après en avoir fait pénétrer le sens à tous ses musiciens : « D'ailleurs, ajoute-t-il, Habeneck était un chef de la vieille roche ; il était vraiment le maître et tout lui obéissait. » Par surcroît de bonheur, *le Freischütz* dans sa forme originale fut représenté pour la première fois à Paris, le 7 juin 1841, un *Freischütz* subissant, il est vrai, les lois du Grand-Opéra français, augmenté de récitatifs et de ballets, mais sans qu'on en eût retranché une seule note, et mis en scène avec un respect religieux par Berlioz, *le Freischütz* enfin auquel il avait dû les premiers ravissements de sa jeunesse. Ah ! pour le coup, il n'hésite plus, et cette double apparition de la patrie allemande incarnée en Beethoven, en Weber, rend comme par miracle à l'exilé toute son énergie : « O ma splendide patrie, combien je dois

1. Les concerts du Conservatoire entraient dans leur treizième année en 1840. Il y avait alors huit concerts par saison, de quinzaine en quinzaine, à partir de janvier. C'est au concert du 8 mars 1840 que Wagner dut entendre la *Symphonie avec chœurs* et il put la réentendre encore le 2 mars 1841 et le 9 janvier 1842, car on l'exécuta une fois par an durant les trois hivers qu'il passa à Paris : ensuite, on ne la joua plus qu'en 1849.

t'aimer, combien je dois rêver de toi, ne fût-ce que parce que *le Freischütz* est né sur ton sol ! Combien je dois aimer le peuple allemand qui aime *le Freischütz*, qui encore aujourd'hui, croit aux merveilles de la plus naïve des légendes, qui sent encore aujourd'hui, à l'âge d'homme, les terreurs mystérieuses et douces qui agitèrent son cœur dans sa jeunesse ! O toi, aimable rêverie allemande ! rêveries des bois, rêveries du soir, des étoiles, de la lune, du clocher du village qui sonne le couvre-feu ! Combien est heureux qui peut vous comprendre et croire, sentir, rêver, divaguer avec vous[1] ! »

Et tout aussitôt il se mit à l'œuvre, il voulut faire jaillir les idées qu'il sentait confusément bouillonner dans sa tête et qu'il avait déjà jetées sur le papier en les prêtant audacieusement à l'auteur de *Fidelio*, dans sa visite imaginaire à Beethoven. « ...Les sons des instruments, sans qu'il soit possible pourtant de préciser leur vraie signification, préexistaient dans le monde primitif comme organes de la nature créée, et même avant qu'il y eût des hommes sur terre pour recueillir ces vagues harmonies. Mais il en est tout autrement du génie de la voix humaine : celle-ci est l'interprète direct du cœur humain, et traduit nos sensations abstraites et individuelles. Son domaine est donc essentiellement limité, mais ses manifestations sont toujours claires et précises. Eh bien ! réunissez ces deux éléments ; traduisez les sentiments vagues et abrupts de la nature sauvage par le langage des instruments, en opposition avec les idées positives de l'âme représentées par la voix humaine ; et celle-ci exercera une influence lumineuse sur le conflit des premiers, en réglant leur élan, en modérant leur violence. Alors le cœur humain s'ouvrant à ces émotions complexes, agrandi et dilaté par ces pressentiments infinis et délicieux, accueillera avec ivresse, avec conviction, cette espèce de révélation intime d'un monde surnaturel... L'opéra n'est point mon fait (n'oublions pas que c'est Beethoven qui est censé parler); du moins je ne connais pas de théâtre au monde pour lequel je voudrais m'engager à composer un nouvel ouvrage. Si j'écrivais une partition conformément à mes propres instincts, personne ne voudrait l'entendre, car je n'y mettrais ni ariettes, ni duos, ni rien de tout ce bagage convenu qui sert aujourd'hui à fabriquer un opéra, et ce que je mettrais à la place ne révolterait pas moins les chanteurs que le public. Ils ne connaissent tous que le mensonge et le vide musical déguisés sous de brillants dehors, le néant paré d'oripeaux. Celui qui ferait un drame lyrique vraiment digne de ce nom passerait pour un fou, et le serait en effet, s'il exposait son œuvre à la critique du public, au lieu de la garder pour lui seul. »

1. *Richard Wagner d'après lui-même*, p. 131.

Et ce que Beethoven, censément, n'aurait pas osé tenter, Wagner l'entreprit. Un sentiment de révolte contre la destinée qui l'accablait l'avait fait écrivain ; peu s'en fallut alors qu'il ne se donnât tout à la satire écrite, mais le réveil de sa conscience d'artiste et le sentiment de sa propre valeur le firent rentrer dans sa voie naturelle et se vouer à la musique. Neuf mois durant, il n'avait fait que de vulgaires arrangements d'opéras et des articles de journaux qui paraissaient, à Paris dans la *Gazette musicale,* à Dresde dans le *Courrier du soir* ou dans l'*Europa,* d'Auguste Lewald, à laquelle il envoya, sous le pseudonyme de Freudenfeuer (*Feu de joie*), une série de lettres intitulées tantôt *Amusements parisiens* et tantôt *Mésaventures d'un Allemand à Paris*[1]. Un instant il avait cru que la chance allait lui revenir avec Meyerbeer. Celui-ci était rentré à Paris juste comme Wagner arrivait au dernier degré de la misère ; il eut pitié du pauvre Allemand et le recommanda avec tant d'insistance à Léon Pillet que ce dernier laissa entrevoir à Wagner la possibilité d'écrire une partition pour l'Opéra. Cette fois Richard Wagner ne se tint pas de joie ; il rentra chez lui tout en fièvre et ne prit pas de repos qu'il n'eût terminé au moins le scénario de l'ouvrage pour lequel il entrevoyait déjà une mise en scène merveilleuse et telle qu'on n'en pouvait réaliser qu'à Paris.

Après avoir obtenu la permission de Henri Heine afin d'utiliser l'emprunt qu'il avait fait lui-même à une pièce anglaise du même titre, il écrivit avec bonheur l'ébauche du *Hollandais volant,* dont il avait fait, dit-il, la connaissance intime en pleine mer, au plus fort de la tempête, et il la fit tenir bien vite à Léon Pillet. Mais Meyerbeer était parti dans l'intervalle, et le directeur, frappé de la couleur poétique et de l'originalité du sujet, proposa simplement à l'auteur de le lui acheter pour le faire mettre en musique par un autre. Et c'était tout à son avantage, ajoutait le bon apôtre : un tel opéra ne pourrait pas arriver à la scène avant quatre ou cinq ans, par suite d'arrangements antérieurs ; or, Wagner se lasserait de le colporter ainsi de tous côtés, tandis que, ayant devant lui tout le temps nécessaire, il en composerait un autre et se consolerait aisément de ce léger sacrifice. Anéanti, Wagner tenta vainement de se débattre et répondit qu'il réfléchirait. Pendant qu'il réfléchissait, il apprit que Léon Pillet avait déjà parlé de cette ébauche comme lui appartenant et que,

1. Dans un de ces articles, il raille agréablement Scribe, qu'il représente à son lever, prenant son chocolat en donnant audience à nombre de visiteurs et menant de front la confection de vingt pièces avec autant de collaborateurs différents. Dans un autre, il parle longuement de Berlioz qu'il qualifie de musicien génial. « Celui qui veut entendre de sa musique, dit-il assez plaisamment, est obligé de se déranger tout exprès et d'aller à lui, car il n'en trouverait nulle part, pas même aux endroits où l'on rencontre côte à côte Mozart et Musard. »

s'il ne cédait pas son scénario de bonne grâce, il en serait dépouillé par adresse. Après tout, l'argent qu'on lui donnerait en échange assurerait son existence au moins pendant quelque temps et lui permettrait de composer en toute liberté d'esprit, puisqu'il voulait revenir à la musique ; il accepta donc, tout en gardant la propriété pour l'Allemagne, et céda son ébauche à Léon Pillet pour cinq cents francs[1].

Alors, foin de la critique et tout à la composition. Le printemps de 1841 était proche : autant pour fuir ses créanciers, qui devenaient intraitables, que pour composer plus librement, loin des soucis et du bruit de la ville, il alla loger à Meudon, près des grands bois qui l'attiraient, dans une maisonnette habitée en partie par le propriétaire, un vieillard de quatre-vingts ans, n'en paraissant pas plus de quarante, légitimiste ardent qui aimait fort à parler de l'ancienne cour et qui avait perdu, à la révolution de Juillet, une pension de mille francs sur la cassette royale : il faisait de la peinture, exécrable il est vrai, mais cela suffisait à rassurer Wagner, la peinture n'étant pas d'habitude un métier bruyant. Voilà-t-il pas qu'un beau jour, comme il goûtait délicieusement la tranquillité de la campagne, il entend dans la cave un bruit épouvantable ; il se précipite et trouve le vieillard en train de confectionner une machine où il avait savamment combiné les sons de la harpe avec ceux du piano : le peintre était un collectionneur-inventeur d'instruments ! Wagner eut toutes les peines du monde à le dissuader de cet abominable accouplement ; il finit par y réussir et put se donner en paix à la composition du *Hollandais volant*. Sa première idée avait été de traiter ce sujet pour le concert d'une seule haleine, en « ballade dramatique » ; il le reprit, le découpa tant bien que mal en trois actes pour le théâtre, et, une fois tout le poème écrit et versifié, il entreprit la musique. Alors, en face du piano qu'il avait fait venir pour son travail, il fut pris d'une inquiétude mortelle : après tant de mois passés à écrire, à critiquer ou à déranger les œuvres des autres, était-il encore capable de composer lui-même ? Il tournait autour de l'instrument avec une véritable angoisse ; il l'ouvre enfin, l'essaie et produit d'un seul jet la chanson des fileuses et le chœur des matelots. Fou de joie, il se lève et lance au ciel un cri de triomphe : il est toujours musicien ! En sept semaines, tout l'opéra fut composé ; mais quand il en fut arrivé là, de nouveau les soucis matériels l'accablèrent, et quoiqu'il portât l'ouverture à peu près achevée dans sa tête, il dut attendre, avant de la pouvoir fixer sur le papier, deux grands mois.

1. *Le Hollandais volant*, arrangé en opéra français en deux actes par Paul Foucher et devenu *le Vaisseau fantôme* avec musique de Diestch, fut représenté à l'Opéra le 9 novembre 1842. Wagner avait déjà quitté Paris et n'apprit que de loin l'insuccès de cet opéra qui dut lui faire un certain plaisir : on ne le put jouer que onze fois.

LENBACH PINX. WOHN SC.

RICHARD WAGNER

S'étaient-ils assez complètement réalisés les fâcheux pronostics qu'un an plus tôt il mettait dans la bouche de son ami le donneur de conseils ! « Le public ! tu as raison. Je suis d'avis qu'avec ton talent tu pourrais espérer de réussir, si tu n'avais affaire qu'au public seul ; mais c'est précisément dans le plus ou moins de facilité d'arriver jusqu'à lui que tu te trompes lourdement, mon pauvre ami. Ce n'est pas la concurrence des talents contre laquelle tu auras à combattre, mais bien celle des réputations établies et des intérêts particuliers. Es-tu bien assuré d'une protection ouverte et influente, alors tente la lutte ; mais, sans cela, et surtout si tu manques d'argent, tiens-toi soigneusement à l'écart, car tu ne pourras que succomber, sans même avoir attiré sur toi l'attention publique. Il ne sera pas question de mettre à l'épreuve ton talent et tes travaux. Oh ! non, ce serait là une faveur sans pareille ! On pensera seulement à s'enquérir du nom que tu portes, et, comme ce nom est dénué de toute réputation, comme de plus il ne se trouve inscrit sur aucune liste de propriétaires ou de rentiers, il vous faudra végéter inaperçus, toi et ton talent..... Bref, ou l'on te laissera te morfondre à attendre en vain l'exécution de ta musique, ou bien, si tes compositions sont conçues dans cet esprit audacieux et original que tu admires tant dans Beethoven, on ne manquera pas de les trouver boursouflées, incompréhensibles, et l'on se débarrassera de toi par ce beau jugement. »

Aussitôt qu'il avait eu terminé son *Rienzi,* en novembre 1840, Wagner l'avait adressé à l'Opéra de Dresde. Une lettre de Meyerbeer à l'intendant royal, baron de Lüttichau, en date du 18 mars, avait été décisive, et le 18 juillet 1841, la *Gazette musicale* annonçait la réception de l'ouvrage en ajoutant qu'il entrait sur l'heure en répétitions pour être représenté avant la fin de l'année. On assure, ajoutait le journal, que la direction va faire des frais considérables pour monter avec un luxe extraordinaire cet opéra « qui contient des effets scéniques de toute beauté », car les personnes qui ont examiné la partition en disent beaucoup de bien et comptent sur un grand succès. Ces personnes-là, ne serait-ce pas Wagner tout seul ? Dès qu'il eut fini *le Hollandais volant,* il essaya de le faire accepter à Leipzig et à Munich ; mais de ces deux villes on lui répondit par un refus, en ajoutant même, de Munich, que pareil ouvrage ne pouvait pas convenir à la scène allemande, et Wagner, en transcrivant cet arrêt du directeur, M. de Küstner, ajoute ironiquement : « J'aurais cru cependant qu'il convenait seulement à l'Allemagne, car il s'attaquait à des cordes qui ne vibrent que dans un cœur allemand. » Il adressait alors son manuscrit à Meyerbeer, qui occupait à Berlin le poste de maître de chapelle, et celui-ci, toujours

empressé pour son jeune ami, manœuvrait si bien qu'il pouvait bientôt envoyer une réponse favorable à Wagner. Le 3 avril 1842, la *Gazette musicale* annonçait cette nouvelle en profitant de l'occasion pour expliquer que, si la représentation de *Rienzi* à Dresde avait subi des retards, c'était uniquement à cause de l'importance de la mise en scène : il était très important aux yeux de Wagner de ne laisser naître aucun doute à cet égard.

Dès qu'il avait appris que *Rienzi* serait représenté à Dresde, il aurait voulu partir et regagner sa chère Allemagne, où tout semblait devoir lui sourire ; mais ses dernières ressources avaient été absorbées pendant sa retraite à la campagne ; il n'avait plus un sou vaillant. Il rentra misérable à Paris, s'alla modestement loger rue Jacob, 14, dans une maison précédemment habitée par Proudhon ; puis il revint demander de la besogne à Schlesinger, et quelle besogne ! Il réduisit pour le piano *le Guittarero, la Reine de Chypre,* en tira les fantaisies, les quadrilles qui s'y trouvaient en puissance, et passa tout un dernier hiver à travailler dur pour amasser l'argent nécessaire au voyage. Aussitôt qu'il l'eut gagné, le 7 avril 1842, il partit allègrement pour Dresde et sentit son cœur déborder de joie en touchant du pied la terre allemande : il oubliait dans ce doux transport les trois longues années de misère qu'il venait de traîner à Paris et dans lesquelles il avait failli perdre plus que la vie à ses yeux : la force créatrice et le ressort moral.

HERR RICHARD WAGNER

essaie sa « musique de l'avenir » sur les oreilles sensibles de John Bull.

(*Entr'acte*, de Londres, 19 mai 1877.)

CHAPITRE IV

RIENZI ET LE HOLLANDAIS VOLANT, A DRESDE.

IENZI fut représenté à Dresde le 20 octobre 1842. Dès que Wagner avait mis les pieds dans cette ville, il s'était senti dans un milieu favorable, entouré d'amis et de gens prompts à défendre son opéra contre les hésitations qui entravent toujours une œuvre de débutant. L'Opéra de Dresde était un des meilleurs de l'Allemagne, et le théâtre, nouvellement reconstruit par l'architecte Gottfried Semper, était assez grand pour contenir seize cents personnes : on n'avait rien négligé pour qu'il se rapprochât le plus possible de l'Opéra de Paris, et même on avait fait venir des artistes français pour décorer la salle et brosser les décors. A la tête se trouvait l'intendant royal, baron de Lüttichau, homme aimable, mais médiocrement doué pour les beaux-arts, et la troupe alors comptait au moins trois artistes hors ligne : le baryton Wæchter, le célèbre ténor Tichatschek, enfin l'illustre Schrœder-Devrient, cette artiste de génie et cette femme de cœur que Wagner rêvait depuis si longtemps d'avoir pour interprète. Elle était malheureusement déjà avancée dans la carrière, et, tout en courant le monde, à force de chanter indistinctement chefs-d'œuvre et platitudes depuis vingt années, elle avait contracté certains plis défectueux que Wagner et Berlioz sont d'accord pour signaler, — comme l'habitude d'introduire des interjections parlées dans le chant, d'exagérer son importance en scène, afin de tout écraser de sa personnalité, etc. ; — mais elle n'en restait pas moins, malgré ces défauts qui allaient grossissant avec l'âge, une artiste d'une inspiration supérieure et tout animée du démon tragique : elle allait précisément chanter dans *Rienzi*.

Mais comment cet opéra, signé d'un compositeur allemand, avait-il pu trouver grâce auprès de ses juges, dans une ville où l'on n'aimait que ce qui provenait de France ou de l'étranger ? « Lorsque le manuscrit de *Rienzi* était arrivé à Dresde, il s'en était fallu de peu qu'il ne fût rejeté sans examen. Le timbre de Paris intrigua l'intendant royal, qui se décida à en prendre connaissance en présence du maître de chapelle Reissiger, du chef des chœurs Fischer et du ténor Tichatschek.

Le nom était inconnu, la partition d'une épaisseur énorme : aussi le directeur et le maître de chapelle opinaient-ils pour un refus. Mais le ténor, que les journaux de Dresde comparaient à Duprez, fut séduit par l'accent héroïque de la composition. Il entrevit pour lui une création dans le genre des grands rôles de *la Muette* et de *Guillaume Tell,* et, de concert avec Fischer, il finit par faire accepter l'ouvrage [1]. » Et Wagner, à son arrivée à Dresde, y avait été reçu par ces deux partisans avec une sympathie, une cordialité qui lui parurent d'autant plus douces après tant de déboires et d'humiliations. « Je n'oublierai jamais, a-t-il dit, le bien que me fit cet accueil ; c'étaient les premiers encouragements qu'eût jamais rencontrés le jeune artiste si rudement secoué par le destin. »

Cet opéra, que Richard Wagner avait si bien réussi à tailler sur le patron de notre Opéra, avec beaux décors, grands ballets, pompeux cortèges, hymnes de guerre et invocations religieuses, était par cela même dans le goût du jour à Dresde, où l'on ne désirait, comme dans la plupart des grandes villes d'Europe en ce temps, que des pastiches de l'opéra français ornés d'une musique assez banale, mais longuement développée et de sonorité puissante : il eût fallu partout et toujours de l'Halévy. Dès que les répétitions commencèrent, Wagner éprouva une satisfaction toute nouvelle pour lui à voir l'intérêt que les chanteurs prenaient à leurs rôles, le zèle dont ils faisaient preuve et les compliments qu'ils lui décernaient plus chaleureusement de jour en jour. Enfin arriva le jour de la représentation (20 octobre 1842) ; ce fut un réel triomphe et pour Wagner et pour les principaux interprètes : pour le ténor Tichatschek, admirable dans le rôle du tribun ; pour Mme Schrœder-Devrient, un Adriano très pathétique, et pour Mlle Wüst, une touchante et séduisante Irène. Les rôles de Stefano Colonna et de Paolo Orsini étaient tenus par Dettmer et Wæchter ; ceux de Raimondo, Baroncelli et Cecco del Vecchio par Reinhold, Joachim Vestri et Carl Risse. Dès le lendemain matin, Wagner, effrayé de la longueur du spectacle, qui avait duré de six heures à minuit, arrivait au théâtre pour indiquer des coupures ; mais quand il revint dans l'après-midi vérifier si elles étaient bien portées sur toutes les parties, le copiste s'excusa de n'avoir rien fait par suite des réclamations indignées des chanteurs : « Je ne laisserai rien arracher de mon rôle, s'écriait Tichatschek ; c'est trop ravissant. » Et tous faisaient chorus avec lui. Durant les dix jours suivants, deux représentations furent données devant des salles regorgeant de monde, avec le

1. *Richard Wagner*, par L. Bernardini, d'après *Richard Wagner's leben und wirken*, de M. Glasenapp (Leipzig, 1882).

prix des places augmenté, et, lorsqu'à la troisième, Reissiger remit un bâton d'honneur au jeune musicien, ce fut un enthousiasme fou dans la salle. En un mot, Wagner était le héros du jour, — à Dresde, au moins.

A Leipzig, où dominait l'influence toute classique de Mendelssohn, son succès était moindre. Le 26 novembre 1842, dans une soirée donnée au Gewandhaus par Sophie Schrœder, la nièce de Mme Devrient, Tichatschek et Mme Devrient vinrent chanter, l'un la prière de Rienzi, l'autre l'air d'Adriano. Tout aussitôt, Henri Laube entreprit de vanter son ami; par malheur, comme ces fragments étaient précédés d'un duo du *Templier,* de Marschner, il les confondit ensemble et déclara bravement que « ces trois morceaux étaient bien secs et pauvres d'idées ». En revanche, il demanda au jeune auteur quelques notes sur lui-même — ce fut là l'embryon de son autobiographie, — et il les publia dans le *Journal du monde élégant,* avec un portrait de Wagner par Kietz : c'était le sceau mis à sa célébrité. « Eh quoi! dira-t-il plus tard dans la *Communication à mes amis,* moi, naguère isolé, abandonné, sans feu ni lieu, je me trouvais tout à coup aimé, admiré, contemplé même avec étonnement! De plus, par l'effet de ce succès, je trouvais une base solide et durable de bien-être dans ma nomination, aussi inattendue que surprenante, de maître de la chapelle royale de Saxe. N'était-il pas naturel que je m'abandonnasse à de douces illusions, destinées pourtant à être dissipées par un douloureux réveil? »

Dès le 30 octobre, la *Gazette musicale* de Paris annonçait que l'opéra de son ancien collaborateur avait remporté un succès d'éclat à Dresde et que jamais l'enthousiasme du public ne s'était manifesté par des bravos aussi bruyants, l'auteur ayant dû reparaître en scène trois et quatre fois; puis, dans un numéro suivant, le même journal insérait une longue lettre à laquelle on peut supposer sans trop d'invraisemblance que Wagner n'était pas étranger. L'enthousiasme du public ne fait qu'augmenter, y disait-on en substance, et l'on ne revient pas de voir un jeune homme, inconnu jusqu'ici, s'élancer si haut d'un seul bond et se placer d'emblée à côté des illustrations musicales; mais ce qui étonne au plus haut point, c'est de trouver réunies dans le même artiste deux qualités aussi diverses que celles de poète et de musicien. Il y aurait un long récit à faire des ennuis et contrariétés subis par l'auteur avant d'arriver à la représentation de sa pièce, et, dès les premières répétitions au piano, ce ne fut qu'un cri contre l'excessive difficulté de sa musique. Pareille chose s'était déjà vue, et l'on se souvient des interminables discussions soulevées par *Fidelio,* dont plu-

sieurs morceaux avaient été déclarés inexécutables ; mais Beethoven était alors dans le plein de sa gloire ; il écrasait de son nom et de sa volonté tout ce qui s'opposait à lui, tandis qu'un compositeur jeune et sans réputation se trouvait désarmé en face d'artistes qui se déchaînaient contre une œuvre et refusaient de l'exécuter. Il ne se découragea pas malgré tout ; il parvint à transformer ce mauvais vouloir en zèle, en enthousiasme extraordinaire, et le succès colossal de l'ouvrage récompense enfin tant d'efforts, car, malgré l'augmentation du prix des places, maintenue jusqu'au delà de la septième soirée, on ne voit pas l'affluence diminuer. Chanteurs excellents, mise en scène admirable, recettes superbes, tout est à souhait, au dire du correspondant. Et la musique ? Il n'en dit pas long, c'est vrai, mais c'est soigné : « Pour en signaler les nombreuses beautés, il faudrait donner une analyse approfondie de la partition, tâche difficile que d'autres rempliront mieux que moi. Je me bornerai à dire (et c'est l'opinion unanime des connaisseurs dont je suis l'organe) que cette musique porte partout le cachet de l'originalité, qu'elle abonde en motifs aussi neufs qu'inspirés, qu'on n'y trouve point de réminiscences et surtout point de ces lieux communs qui se rencontrent dans une foule de compositions modernes. L'instrumentation, très riche, déploie tout le luxe de l'orchestre, sans cependant couvrir les voix. Enfin, c'est l'œuvre, non d'un débutant, mais d'un maître accompli. » Ce jugement, avec sa réserve modeste en commençant, avec le rappel de *Fidelio* et de Beethoven pour finir, équivaut à une signature au bas de l'article — et ce serait celle de Richard Wagner[1].

Rienzi ne diffère en rien des grands ouvrages français alors applaudis, dont il reproduit exactement la coupe en airs, duos, trios, etc. ; si c'est comme une imitation, une exagération des opéras de Spontini, dont Wagner s'inspire évidemment pour les récitatifs et la déclamation générale, il faut reconnaître aussi que ce pastiche est marqué, dans certaines parties, d'un cachet particulier et que le style du compositeur commence à poindre par endroits. L'œuvre, en son ensemble, est calquée sur toutes celles de la même époque, et cependant l'auteur y essaie diverses formes auxquelles il aura souvent recours par la suite, comme l'emploi fréquent des violons à l'aigu, comme ces progressions mélodiques retombant sur un *pianis-*

1. Le portrait ci-contre est vraisemblablement le premier de Richard Wagner, gravé sur bois par Kietz, en 1843, et reproduit plus tard en lithographie à Zurich, lors de son séjour en Suisse. C'est alors que le maître aurait ajouté dessous une pensée manuscrite dont on peut rendre ainsi l'esprit, sinon le texte exact : « Le créateur de l'œuvre d'art de l'avenir n'est autre que l'artiste du présent qui pressent la vie de l'avenir et qui désire y participer. Celui-là qui, concevant ce désir, trouve en soi-même le moyen de le réaliser, vit déjà d'une vie nouvelle : seul, l'artiste a ce pouvoir. »

Lith. v. Orell Füssli & Cie in Zürich

Aufg. Stein gez. v. C. Scheuchzer

Der Erzeuger des Kunstwerkes der Zukunft ist niemand
anderes als der Künstler der Gegenwart, der das Leben
der Zukunft ahnt und in ihm enthalten zu sein sich sehnt;
wie diese Sehnsucht aus seinem eigensten Vermögen in
sich nährt, den lebt schon jetzt in einem besseren Leben:
nur der Künstler aber vermag dieß.

Richard Wagner

RICHARD WAGNER EN 1843.

simo délicieux, après avoir atteint leur maximum de sonorité; on y surprend déjà cette habileté merveilleuse à manier l'orchestre, à en tirer des effets inconnus; de plus, certains morceaux, comme la belle prière de Rienzi, différents épisodes, comme la scène de l'interdit, de tout point magnifique et par la musique et par la situation, révèlent un futur maître en ce débutant. C'est ce que les auditeurs parisiens auraient pu reconnaître en 1869, au lieu de plaisanter; c'est ce que sentirent, à ce qu'il paraît, quelques amateurs de Dresde en 1842, puisqu'ils avouèrent « avoir subi un mouvement d'entraînement causé par l'étrangeté des déterminations de la pensée, qui leur avait paru annoncer un génie créateur destiné à diriger l'art dans des voies nouvelles ». Et Fétis, dans sa haine contre l'auteur, rapporte cette appréciation pour montrer combien Wagner, par la suite, avait trompé le pronostic de ces connaisseurs : ceux-ci n'ont cependant pas si mal jugé.

« Cet ouvrage où l'on trouve le feu, l'éclat que cherche la jeunesse, écrit Wagner dans sa *Lettre sur la musique,* est celui qui m'a valu en Allemagne mon premier succès, non seulement au théâtre de Dresde, où je l'ai fait représenter d'abord, mais sur une grande partie des théâtres où il est donné depuis lors avec mes autres opéras. Je l'ai conçu et exécuté sous l'empire de l'émulation excitée en moi par les jeunes impressions dont m'avaient rempli les opéras héroïques de Spontini et le genre brillant du grand opéra de Paris, d'où m'arrivaient des œuvres portant les noms d'Auber, de Meyerbeer et d'Halévy. Aussi suis-je loin aujourd'hui d'attribuer à cette composition une importance particulière; car elle ne marque encore d'une façon bien claire aucune phase essentielle dans le développement des vues sur l'art qui me dominèrent par la suite. Il ne s'agit, d'ailleurs, nullement ici de faire parade à vos yeux de mes triomphes de compositeur, mais d'éclaircir une direction encore incertaine de mes facultés. Ce *Rienzi* fut achevé pendant mon premier séjour à Paris; j'étais en face des splendeurs du Grand-Opéra, et j'étais assez présomptueux pour concevoir le désir, pour me flatter de l'espoir d'y voir représenter mon ouvrage. Si jamais ce désir devait être accompli, vous ne pourriez à coup sûr vous empêcher de trouver, comme moi, singuliers les jeux du sort qui, entre le désir et sa réalisation, a laissé s'écouler un si long intervalle et accumulé des expériences qui ont si fort éloigné ce désir de mon cœur. »

Aussitôt après le succès de *Rienzi,* le théâtre de Dresde avait mis en répétitions *le Vaisseau fantôme,* et quoique le personnel chantant fût insuffisant au gré de Wagner, en particulier le ténor chargé du

rôle d'Erik, la première représentation en fut donnée le 2 janvier 1843. Le baryton Wæchter représentait le Hollandais en grand artiste, et Mme Schrœder-Devrient tenait le rôle de Senta qui fut une de ses créations les plus puissantes[1] : elle enleva le succès qui parut d'abord devoir égaler celui de *Rienzi,* mais qui s'éteignit bientôt par la bonne raison que le public ne retrouvait pas à un degré suffisant la pompe théâtrale et le fracas musical qui l'avaient tellement charmé dans le précédent ouvrage. A Paris, la *Gazette musicale,* toujours prompte à l'éloge en ce qui regardait Wagner, proclamait d'abord le succès dans une note où il n'était question de rien moins que de « génie »; à la fin de février, alors que la chute était définitive, elle publiait un bout d'article expliquant bien que le second opéra de Wagner avait remporté un succès au moins égal au premier, plus grand peut-être eu égard aux moyens d'exécution dont l'auteur avait pu disposer : « Dans *Rienzi,* la pompe du spectacle, les grands morceaux d'ensemble et les effets dramatiques d'une action plus compliquée pouvaient éblouir le public et militer en faveur de l'auteur. Rien de tout cela dans *le Hollandais,* où, sauf la scène finale et l'effet du vaisseau fantastique, tout est simple et dépourvu de ce que le public est habitué à rencontrer dans les opéras de nos jours. C'est tout uniment une ballade mise en action. On pouvait craindre qu'une pièce de ce genre fût peu goûtée; mais il en a été tout autrement. Elle a fait une vive impression sur l'assemblée nombreuse qui y assistait, et, dès le deuxième acte, qui fut un véritable triomphe pour Mme Schrœder-Devrient, l'enthousiasme éclata dans toute la salle; auteur et acteurs furent demandés à grands cris et accueillis par des acclamations qui tenaient du délire. » A beau broder qui *écrit* de loin.

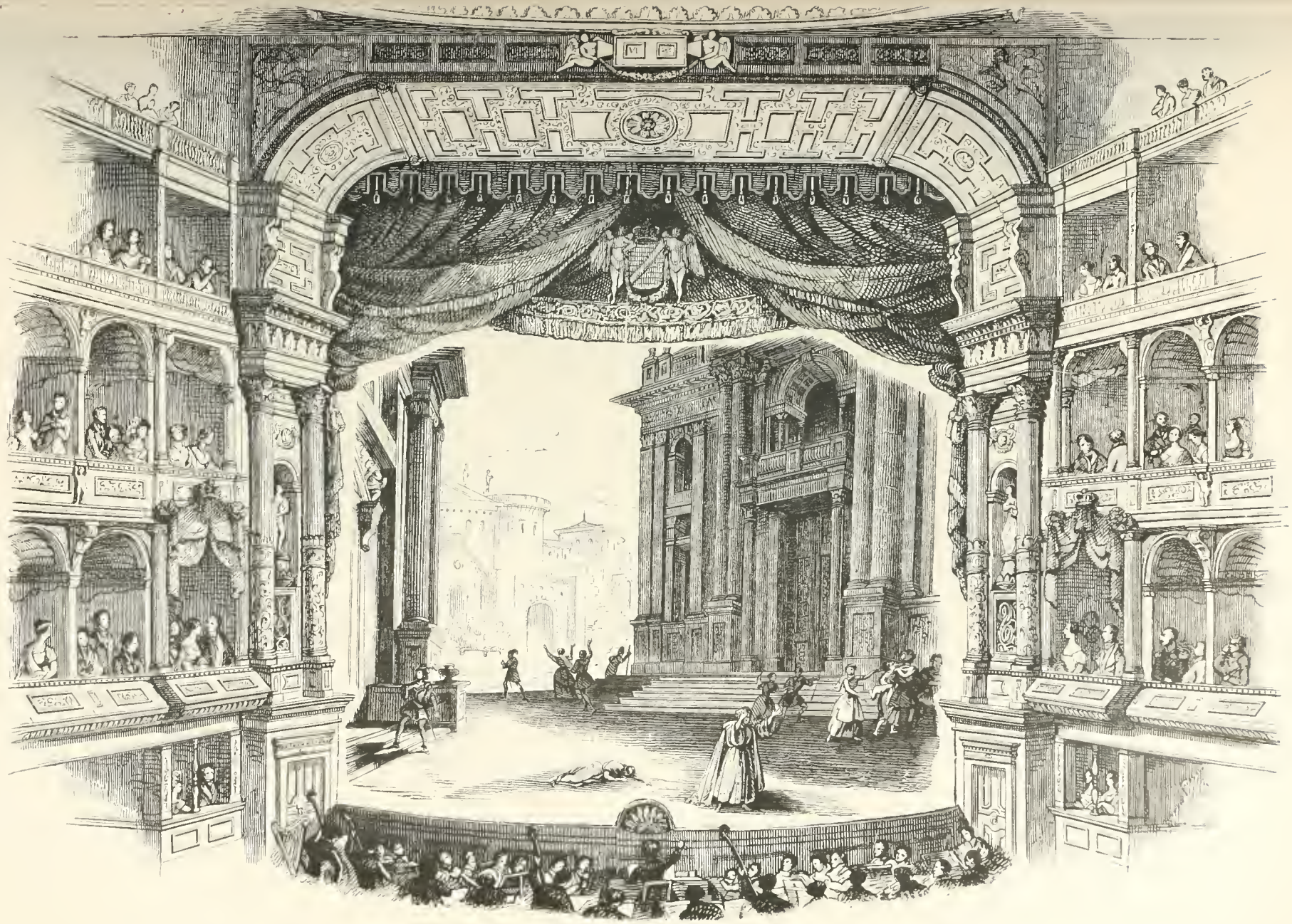
Pour consoler un peu Wagner de cette chute, on se hâta de reprendre *Rienzi;* mais la déception n'en était pas moins cruelle pour un auteur qui voyait tomber le premier, le seul opéra où il eût vraiment mis quelque chose de lui-même, et réussir celui qu'il tenait à bon droit pour un pastiche. Cependant, cinq mois ne s'étaient pas écoulés que *le Hollandais volant* était joué à Riga avec succès, en mai 1843, et qu'il paraissait dans le journal de Schumann, la *Nouvelle Gazette de musique,* un article où l'on saluait le nouvel opéra « comme un signal d'espoir que le génie allemand cesserait bientôt d'être éternellement ballotté sur les flots de la musique étrangère et qu'il trouverait définitivement en terre allemande un port hospitalier ». De plus, le poème avait été soumis à Spohr, qui l'avait jugé un « maître-ouvrage »

1. Daland, Erik et la nourrice Mary, c'étaient Dettmer, Reinhold, qui avaient joué déjà dans *Rienzi,* et Mme Wæchter.

et qui avait désiré connaître la musique; après l'avoir lue, il fit exécuter cet opéra sur le théâtre de Cassel, le 5 juin, et annonça tout aussitôt le succès à Wagner en l'engageant à « persévérer dans la bonne voie ». On reconnaît là le vieux champion de l'art allemand pur contre la musique d'outre-monts et d'outre-Rhin. Toujours est-il que Spohr fut le seul musicien marquant de la génération antérieure qui ait reconnu et salué dès l'aurore un musicien de génie en Wagner. « *Le Hollandais volant* m'intéresse au plus haut point, écrivait-il à son ami Lüder au courant des répétitions. Cet ouvrage est plein d'imagination, de noble invention, bien écrit pour les voix, extrêmement difficile et trop chargé d'instrumentation, mais rempli d'effets nouveaux; à la scène, il paraîtra sûrement intelligible et clair... J'en suis venu à penser que, de tous les compositeurs de théâtre, Wagner est actuellement le plus richement doué. » Ce double succès à Riga et à Cassel décida enfin les directeurs du théâtre de Berlin à jouer un opéra qu'ils paraissaient avoir reçu seulement par politesse envers Meyerbeer et pour lequel Wagner s'était dérangé, allant de sa personne à Berlin, sans rien obtenir. Finalement, *le Vaisseau fantôme* y fut représenté au commencement de 1844; mais dès le second soir la salle était vide, et l'on ne poussa pas plus loin[1].

Dans *le Vaisseau fantôme,* Richard Wagner a véritablement fait œuvre de poète-créateur, puisqu'il n'avait d'autres matériaux à utiliser que les cinq ou six pages où Henri Heine résume le mélodrame de Fitzball, qu'il avait vu jouer à Londres, plus la légende même que les matelots lui avaient racontée au milieu des tempêtes qui retardèrent sa traversée de Pillau à Londres. Dans sa pensée première, on le sait, cet opéra ne devait avoir qu'un acte; or, l'on peut voir par là, dit-il, que l'éclat de l'idéal parisien avait déjà singulièrement pâli à ses yeux et que, pour déterminer la forme de ses pensées, il commençait à puiser ailleurs que dans cette mer de publicité officielle qui s'étendait devant lui. « Quelle valeur poétique peut être attribuée à ce poème, je l'ignore, ajoute-t-il; ce que je sais bien, c'est que, dès lors, je sentis, en le composant, une toute autre liberté qu'en traçant le libretto de *Rienzi;* car, dans celui-ci, je ne songeais encore qu'à un

1. Voici ce que disait la *Gazette musicale* de Paris dans son numéro du 4 février 1844 : « On a représenté à Berlin l'opéra nouveau de Wagner : *le Hollandais volant.* Cet ouvrage a obtenu du succès; la première représentation a été dirigée par Meyerbeer; les deuxième et *troisième* par l'auteur. » Remarquez ceci, d'après cette note émanant de qui l'on sait bien, la troisième représentation a déjà eu lieu; mais dès le numéro suivant (11 février), le journal, s'apercevant qu'il a trop vite accueilli cette nouvelle, la rectifie incidemment dans un entrefilet extrêmement louangeur : « La fortune de notre ancien collaborateur Richard Wagner grandit tous les jours en Allemagne. On monte à Hambourg son opéra de *Rienzi,* pour une représentation que donnera pendant son congé le célèbre chanteur de Dresde, Tichatschek. La *troisième* représentation du *Hollandais errant* est *attendue* à Berlin, et le jeune compositeur vient de terminer un nouvel ouvrage intitulé : *le Tannhæuser.* »



REPRÉSENTATION DE « RIENZI », A DRESDE, LE 20 OCTOBRE 1842.

(Acte IV, scène finale.) — D'après une gravure du temps.

texte d'opéra qui me permît de réunir toutes les formes admises et même obligées de grand opéra proprement dit : introductions, finales, chœurs, airs, duos, trios, etc., et d'y déployer toute la richesse possible..... Dans *le Vaisseau fantôme,* la seule chose que je me fusse principalement proposée était de ne pas sortir des traits les plus simples de l'action, de bannir tout détail superflu et toute intrigue empruntée à la vie vulgaire, et, en revanche, de développer davantage les traits propres à mettre dans son vrai jour le coloris caractéristique du sujet légendaire, ce coloris me semblant tout à fait approprié aux motifs intimes de l'action et, par conséquent, s'identifier avec l'action même. »

C'est à partir de cet opéra que Wagner, d'instinct, changea de sujets et qu'abandonnant, non sans esprit de retour, le terrain de l'histoire, il fit une première excursion sur celui de la légende. Il se plut à dire, après coup, que cette résolution était dès lors définitive; mais il oubliait lui-même, en parlant ainsi, qu'il eut de grandes hésitations jusqu'à la fin entre un sujet d'ordre légendaire ou un autre de caractère historique, chaque fois qu'il dut entreprendre un nouvel ouvrage. En adoptant la légende, il se débarrassait de tout le détail nécessaire pour décrire et représenter le fait historique et ses accidents; il se trouvait dès lors affranchi de l'obligation de traiter la poésie, la musique surtout, d'une façon qu'il jugeait incompatible avec les moyens d'expression de ces deux arts. La légende, à quelque époque ou nation qu'elle appartienne, avait de plus, à ses yeux, la propriété de comprendre exclusivement ce que cette époque et cette nation ont de purement humain et de le présenter sous une forme très saillante et dès lors intelligible au premier coup d'œil. C'est ainsi qu'une ballade, un refrain populaire suffisent, dit-il, pour vous représenter en un instant ce caractère sous ses traits les plus arrêtés et les plus frappants. « Au résumé, le caractère légendaire assurait donc dans l'exécution un double avantage du plus haut prix; car, d'un côté, la simplicité de l'action, sa marche dont l'œil embrasse aisément toute la suite, permettent de ne pas s'arrêter à l'explication des incidents extérieurs, et, de l'autre, la plus grande partie du poème peut être ainsi consacrée au développement des motifs intérieurs du drame, parce que ces motifs éveillent des échos sympathiques au fond de notre cœur. »

Voilà bien pour la légende en général remplaçant l'histoire, dans la pensée de Wagner, comme cadre du drame musical; mais quel motif particulier, quelle affinité secrète avaient pu le pousser à choisir la légende du *Vaisseau fantôme?* Il y découvre une déformation du mythe d'Ulysse dans l'antiquité, de la légende du Juif errant dans le monde

chrétien, mythe et légende qui reposent sur un trait essentiel de la nature humaine, à savoir l'ardent désir du repos éternel parmi les tourmentes répétées de la vie. « Ainsi, dit-il, dans *le Vaisseau fantôme*, nous retrouvons, prodigieusement développé, le trait fondamental du vieux mythe grec. Ce conte de matelots date de l'époque des grands voyages de découverte. Le peuple y a opéré une fusion remarquable des deux types précédents. Le navigateur hollandais est condamné par le diable (symbole visible des flots et du vent) à errer sans repos, de toute éternité, sur la mer : c'est là le châtiment de sa témérité. Le terme de ses souffrances est la mort à laquelle il aspire tout comme Ahasvérus. Mais cette délivrance, encore refusée au Juif errant, il peut l'obtenir par le sacrifice d'une femme aimante et courageuse qui se dévouerait pour lui. Le désir de la mort le pousse donc à la recherche d'une femme. Mais cette femme n'est pas Pénélope, l'épouse, la gardienne du foyer domestique ; c'est la femme en général, l'être encore inconnu, mais désiré, pressenti, en qui l'instinct du cœur féminin se trouve développé à l'infini, en un mot, la femme de l'avenir. » Perdu comme il l'était alors dans Paris qui grondait autour de lui pareil à l'Océan, Wagner se reconnaissait lui-même en ce malheureux navigateur battu par l'orage, et il était dévoré de la même soif de repos que son héros, du repos final auprès d'une femme, symbole du foyer domestique et de la patrie idéale. « Un tel milieu, dit Wagner, je ne le connaissais pas encore, je ne faisais que le désirer... Du reste, mon Hollandais n'avait pas découvert le Nouveau-Monde, sa femme ne pouvait le sauver qu'en mourant avec lui. En route donc, et en avant ! [1] »

Comment avait-il mis à la scène ce mythe où il se retrouvait lui-même, et comment avait-il disposé pour le théâtre ce sujet, le seul ouvrage de lui qui méritât alors le nom de poème, et le premier de cette longue série qui s'étend du *Vaisseau fantôme* à *Parsifal?* Par une effroyable tempête, deux vaisseaux cherchent abri dans une baie hospitalière. Le premier qui aborde a pour patron un loup de mer norwégien que les vents ont rejeté à sept milles du port où il voulait entrer : « L'orage touche à sa fin, dit-il à ses matelots, reposez-vous, nous partirons demain ! » Et tout l'équipage s'endort bercé par la chanson de quart du pilote qui rêve au pays, à la joie du retour et qui cède bientôt au sommeil, en pensant à la bien-aimée absente. Alors, la tourmente reprend avec une violence épouvantable, un autre vaisseau, secoué par la mer en furie, un vaisseau noir aux voiles couleur de sang, aborde à son tour et jette l'ancre avec un fracas terrible. Un équipage de fantômes exécute la manœuvre sans nul bruit ; un homme descend à

1. *Richard Wagner d'après lui-même*, p. 145.

terre et s'écrie avec douleur : « Le terme est passé ; il s'est encore écoulé sept années ! La mer me jette à terre avec dégoût ... Ah ! orgueilleux Océan ! dans peu de jours, il te faudra me porter encore !... Nulle part une tombe ! nulle part la mort ! telle est ma terrible sentence de damnation. Jour de jugement, jour suprême ! quand luiras-tu dans ma nuit ? » C'est le Hollandais volant, le Juif errant de la mer ; c'est l'antique blasphémateur, condamné à errer sur les eaux tant qu'il n'aura pas trouvé une femme fidèle jusqu'à la mort : tous les sept ans, la mer le rejette à terre un court moment. Les deux patrons s'accostent, et le Hollandais demande asile au Norwégien Daland pour quelques jours, en faisant briller à ses yeux l'appât de trésors sans nombre ; enfin, il lui dit brusquement : « As-tu une fille ? Qu'elle soit ma femme ! Jamais je n'atteindrai ma patrie. A quoi me sert d'amasser des richesses ? Laisse-toi convaincre, consens à cette alliance et prends tous mes trésors. » Le vieux marin accepte au moins de le mettre en face de sa fille, et, la mer une fois apaisée, ils prennent tous deux le chemin du port où les attend la fille de Daland.

Dans la maison du Norwégien, près du clair foyer, la rêveuse Senta, avec sa nourrice et ses amies, soupire après le retour des hommes de mer ; mais, tandis que les jeunes filles chantent et tournent gaiement le rouet, Senta seule, absorbée par de tristes pensées, ne quitte pas des yeux certain portrait sombre accroché à la muraille. On l'interroge ; alors, comme en extase, avec une passion qui l'enfièvre et la transfigure, elle retrace à ses compagnes l'horrible destinée du marin condamné par le sort à courir la mer en tous sens sans jamais disparaître et mourir. L'infortuné, repoussé par la tempête chaque fois qu'il voulait doubler un cap dangereux, s'était un jour écrié avec rage : « Eh bien ! je franchirai cette infranchissable barrière, dussé-je lutter toute l'éternité ! » Et l'éternité avait accepté le défi de l'audacieux marin.... Ni les railleries de ses compagnes, ni les prières inquiètes du chasseur Erik, son fiancé, ne peuvent calmer l'ardent désir de sacrifice qui saisit cette jeune fille, qui la pousse irrésistiblement vers le damné, et, dans un élan suprême, elle s'écrie : « Oh ! qu'il paraisse ! c'est moi qui l'aimerai fidèlement jusqu'à la mort ! » La porte s'ouvre : Daland paraît conduisant son hôte par la main, et Senta, reconnaissant son mystérieux bien-aimé au regard sombre, vole allègrement au-devant de lui ; dès que son père la laisse avec l'étranger, elle se dévoue à son salut et lui jure fidélité jusqu'à la mort. — Le délai fatal expire. Il faut que le maudit reprenne la mer, et déjà la silencieuse manœuvre a commencé pour le départ. Alors Senta se sent faiblir en écoutant les doux reproches d'Erik qu'elle aimait avant d'avoir appris quelle fatalité pèse sur le marin

damné; elle cède au doux réveil d'un juvénile amour, et quand le Hollandais vient pour la prendre, elle tombe entre les bras d'Erik. C'en est donc fait : pas de rédemption possible pour le marin désespéré. Il remonte à son bord et reprend son éternel voyage. « En mer, en mer ! » crient les matelots, et l'impitoyable tempête reprend avec fureur. Le vaisseau s'éloigne. Alors Senta veut le suivre : vainement son père, Erik, ses amies la retiennent ; elle leur échappe, escalade un rocher et se précipite dans les flots. Tout à coup le vaisseau maudit s'abîme

SCÈNE FINALE DU « HOLLANDAIS VOLANT », A DRESDE (1843).
d'après une gravure du temps.

dans les profondeurs de la mer, et l'on voit apparaître au milieu des nues le Hollandais et Senta transfigurés par l'amour et le dévouement.

Dans la partition du *Vaisseau fantôme*, la mélodie d'opéra domine encore ; mais, aussi bien dans l'ensemble de l'œuvre que dans chaque page en particulier, se révèle une tendance à fondre les divers éléments du drame et les différentes parties de l'ouvrage en un tout poétique et musical entièrement homogène. Il s'en faut bien que l'auteur ait rompu avec la coupe des morceaux déterminés, quoique le point de soudure avec les récitatifs tende à disparaître ; il s'en faut bien qu'il renonce à

faire chanter les personnages ensemble, qu'il répudie cavatines ou points d'orgue et qu'il ne subordonne pas tout par moments à l'effet purement vocal ; mais, malgré ces nombreux vestiges de l'opéra conventionnel, on ressent à l'audition de cet ouvrage une impression toute particulière, et c'est ce qu'avaient très bien discerné certains amateurs de Dresde en 1843. Cela découle pour le moins autant du poème que de la musique et surtout de la fusion tentée entre ces deux éléments de l'opéra, oui, de l'opéra, car Wagner, il faut bien appuyer là-dessus, n'a jamais employé d'autre intitulé, jusques et y compris *Lohengrin*. Il n'y a plus là simplement juxtaposition, comme cela se produit par exemple avec Berlioz, qui compose également lui-même et ses vers et sa musique, mais à la suite ; il semble y avoir chez Wagner enfantement simultané, et l'on sent très bien, dès *le Hollandais volant*, que le poète et le musicien, éclos successivement dans le même individu et développés isolément, se joignent ici pour ne plus jamais se quitter, qu'ils marcheront dès lors de front et s'uniront indissolublement dans un même idéal. Telle est, telle sera la grande originalité de Richard Wagner, chez qui le poète et le musicien rêvent, conçoivent, travaillent et créent ensemble et d'un seul jet.

Assurément, il ne se dégage pas encore de Gluck, puisqu'il ne se fait pas faute de répéter les paroles pour produire un effet purement musical, et sa déclamation procède évidemment de ce modèle. Il n'est pas non plus affranchi de l'influence de Weber, qui se fait sentir surtout dans son admirable maniement de l'orchestre, dans la couleur terrifiante des épisodes surnaturels et dans la fraîche simplicité de certaines mélodies ; mais ces ressouvenirs se fondent déjà dans une personnalité puissante qui ne reproduit pas seulement, mais qui crée. Au fond, la supériorité vraie du *Vaisseau fantôme* sur *Rienzi* consiste en ce que l'auteur en a rejeté tout ce qui, dans l'opéra, se rattache indirectement au drame et ne vient là que pour éblouir ou étourdir ; il emploie encore ici les formes de l'opéra, mais il les subordonne au drame irrévocablement. C'est là qu'il tendait d'ailleurs en adoptant le mythe au lieu de l'histoire, et c'est là qu'il arrivera.

Un autre élément nouveau qu'il convient de noter dans *le Vaisseau fantôme* est la première apparition de la mélodie caractéristique qui devait venir si bien en aide à Richard Wagner pour atteindre à son idéal. Et comme il n'a cessé de le répéter par la suite, ce qu'on a toujours appelé son « système » était si peu le résultat d'idées préconçues, d'un « parti pris », que cette innovation fut à l'origine un effet du hasard. Lui-même a raconté que, lorsqu'il composa *le Vaisseau fantôme*, il écrivit d'abord la ballade de Senta, qui devint comme le pivot musical de tout l'ouvrage, et qu'ensuite, à mesure qu'il abordait

SCÈNE FINALE DU « VAISSEAU FANTÔME », AU LYCEUM-THÉATRE, A LONDRES (1870).

les différentes situations du drame, elles évoquaient chez lui les mêmes mélodies qu'elles lui avaient tout d'abord suggérées et qui tendaient à se modifier, à se développer parallèlement aux sentiments en jeu, si bien qu'il aurait pu dès lors, en suivant cette impulsion naturelle, bâtir son ouvrage entier sur le développement de deux ou trois mélodies essentielles : c'est à quoi il devait arriver par la suite, mais il était encore trop imbu des habitudes de l'opéra courant pour ne pas suivre la voie ordinaire et ne pas se contraindre à trouver presque autant de motifs différents qu'il avait de morceaux à composer. Cependant, l'idée était apparue : elle n'avait plus qu'à germer.

S'il se dégage de l'ensemble du *Vaisseau fantôme* un charme nouveau, une impression de force et d'individualité saisissante, il faut dire aussi que certains fragments, tels que l'ouverture, le chœur des matelots, la ballade de Senta, la chanson du pilote et, par-dessus tout, les élans de désespoir ou d'amour du malheureux damné sont des créations absolument propres à Richard Wagner. L'ouverture, notamment, un véritable chef-d'œuvre, repose déjà sur la lutte de deux motifs contraires, soit celui de la damnation et celui de la délivrance, de la perdition ou du salut, du plaisir sensuel ou de l'amour rédempteur, de la science pédante ou du libre génie, — et dont le bon prévaut finalement sur le mauvais, — ainsi qu'il devait souvent le pratiquer par la suite et toujours avec une incomparable grandeur. Il eût été bien singulier qu'un ouvrage aussi personnel, tout en rebutant les auditeurs pris en masse, ne trouvât pas quelques zélés admirateurs, gens bizarres, c'est possible, mais dont l'esprit fût ouvert aux tentatives nouvelles. Cela se produisit, en effet, et cette adhésion d'amis inconnus lui fut douce à ce point, après ce douloureux échec, qu'il prit alors une résolution nouvelle. « De Berlin où j'étais complètement inconnu, dit-il dans sa *Communication à mes amis,* je reçus de deux personnes qui m'étaient étrangères et que l'impression produite par *le Hollandais volant* avait amenées vers moi, la première satisfaction complète qu'il m'eût été donné de goûter, avec l'invitation de continuer dans la direction particulière que je m'étais tracée. Dès ce moment, je perdis de plus en plus de vue le véritable public. L'opinion de quelques hommes intelligents prit chez moi la place de l'opinion de la masse qu'on ne peut jamais bien saisir, encore qu'elle eût été l'objet de mes préoccupations dans mes premiers essais, alors que mes yeux n'étaient pas ouverts à la lumière. L'intelligence de mon but me devint de plus en plus lucide, et pour m'assurer d'être suivi, je ne m'adressai plus à cette masse qui n'avait aucun rapport avec moi, mais bien aux individualités dont les dispositions et les sentiments étaient analogues aux miens. Cette posi-

tion plus sûre, relativement à ceux qui devaient recevoir mes communications, exerça désormais une influence très importante sur mon caractère d'artiste. » Et Fétis a beau rire, il n'empêchera pas que l'artiste véritablement supérieur ne doive toujours agir ainsi, plus ou moins radicalement. Il faut forcément transiger, quand on veut plaire à tous d'emblée, et, dans les questions d'art, qui transige est sûr de disparaître en peu de temps.

RICHARD WAGNER DANS LE CIEL.

Richard Wagner, s'adressant aux anges : « Mes chers anges, très gentil votre accueil; mais sans timbales ni trompettes, vous ne produirez jamais d'effet. »

(*Kikeriki* de Vienne, 18 février 1883.)

CHAPITRE V

RICHARD WAGNER MAÎTRE DE CHAPELLE A DRESDE
LA VESTALE ET SPONTINI. — RETOUR DES CENDRES DE WEBER
LA SYMPHONIE AVEC CHŒURS. — IPHIGÉNIE EN AULIDE

Huit jours après la représentation du *Hollandais volant,* soit le 10 janvier 1843, Wagner avait remporté, comme chef d'orchestre, un grand succès personnel qui devait le fixer à Dresde, en améliorant beaucoup sa situation. Depuis que *Rienzi* avait vu le jour, la mort du maître de chapelle adjoint Morlacchi et celle du directeur de la musique Rastrelli avaient produit deux vacances. Reissiger, demeuré seul un moment pour diriger en chef la chapelle et le théâtre ensemble, avait fait agréer Morgenroth comme sous-directeur de la chapelle; en outre, on avait décidé que, vu l'importance du travail au théâtre, le nouveau maître de chapelle qu'on nommerait de ce côté s'occuperait exclusivement de l'orchestre. Dès lors, les qualités dont Wagner avait fait preuve en dirigeant *Rienzi* et le succès même de cet opéra semblaient le désigner pour cet emploi; mais il hésitait à se présenter, tant le rude et ingrat métier qu'il avait fait à Kœnigsberg et à Riga lui avait inspiré de dégoût. Cependant le besoin de vivre et la nécessité l'emportèrent sur ces souvenirs; sa femme et ses amis lui représentèrent qu'il n'était pas dans une situation à laisser échapper un emploi permanent, avec appointements fixes, et il se décida à disputer la place à Louis Schindelmeisser, beau-frère de Dorn, qu'il avait connu autrefois à Leipzig et qui se croyait sûr du succès. Celui-ci, pour sa représentation de concours, avait choisi *la Vestale;* Wagner, peut-être en souvenir de son adoration d'enfant pour Weber, choisit *Euryanthe,* et Weber lui porta bonheur : il n'ambitionnait d'abord, à ce qu'il paraît, que le poste de directeur de la musique, à 4,500 francs, mais, par la protection de M. de Lüttichau, il obtint celui de maître de chapelle, à 5,625 francs, et le brevet lui en était délivré à la fin de janvier 1843.

La cérémonie de sa présentation à la chapelle et de sa prestation de serment eut lieu le 2 février, le lendemain du jour où Berlioz,

effectuant alors sa première tournée en Allemagne, était arrivé à Dresde ; il le trouva dans tout l'enivrement d'une joie bien naturelle. Et c'est pour Berlioz que Wagner eut à exercer pour la première fois son autorité en l'assistant dans ses répétitions, ce qu'il fit avec zèle et de grand cœur : Berlioz lui-même en témoigne et sa parole n'est pas suspecte. Le maître français entendit *le Vaisseau fantôme* et seulement les trois derniers actes de *Rienzi,* qu'on s'était décidé à jouer en deux soirées à cause de sa longueur. Il ne paraît pas avoir prêté grande attention à cet ouvrage et n'avait pas à son sujet d'opinion bien arrêtée ; il se souvenait seulement « d'une belle prière au dernier acte et d'une marche triomphale taillée, mais non servilement, sur la magnifique marche d'*Olympie* ». Il avait apprécié « le coloris sombre et certains effets orageux bien motivés par le sujet » dans *le Vaisseau fantôme ;* mais il y avait remarqué une tendance à abuser du trémolo, ce qu'il jugeait signe de paresse et défaut d'invention chez l'auteur. En somme, les interprètes paraissent l'avoir plus frappé que les œuvres mêmes. Mme Devrient, assez ridicule en jeune garçon dans *Rienzi,* s'était relevée à ses yeux dans *le Vaisseau fantôme ;* Tichatschek était, dit-il, passionné, brillant, héroïque, entraînant dans *Rienzi,* ou Mlle Wiest (Wüst) était fort bien appropriée au rôle insignifiant d'Irène ; enfin le baryton Wæchter avait exercé sur lui l'action la plus vive par son talent si pur et bien complet : sa voix, des plus belles, avait un timbre onctueux et vibrant en même temps qu'une grande puissance expressive, pour peu que l'artiste mît de cœur et de sensibilité dans son chant, et ces deux qualités-là, dit Berlioz, Wæchter les possède à un degré très élevé. Berlioz partit, mais il laissait à Dresde un souvenir tel qu'à quelque temps de là, comme Wagner faisait exécuter son ouverture de *Faust,* on la prit pour un fragment de *la Damnation de Faust,* et on l'applaudit en conséquence : auquel des deux la méprise a-t-elle dû causer le plus de déplaisir[1] ?

La place attribuée à Wagner était loin de constituer une sinécure. Des représentations à conduire tous les soirs de l'année ; au moins trois pièces, et généralement trois et quatre opéras différents par semaine, sans parler de la musique ordinaire et des concerts exceptionnels à la cour : telle était la besogne à répartir entre le directeur de la musique et les deux maîtres de chapelle, le premier dirigeant les représentations et surveillant la musique d'église les jours de semaine ; les deux autres conduisant à l'église le dimanche et répondant chacun de la bonne exécution de certains opéras. En acceptant ces lourdes fonctions,

1. Dans ce concert donné le 22 juillet 1844 au bénéfice des pauvres, il avait fait exécuter, outre son ouverture pour *Faust,* la *Symphonie pastorale* et *la Nuit de Walpurgis,* de Mendelssohn.

Wagner n'avait pas seulement cédé au désir de s'assurer une existence honorable; il s'était aussi flatté de l'espoir d'exercer une heureuse influence sur l'Opéra de Dresde et, par ricochet, sur l'art en général. Mais il ne mit pas plutôt la main à l'ouvrage qu'il rencontra de tous côtés la même inertie et les mêmes préjugés qu'il n'était pas parvenu à vaincre ailleurs. Il y avait trois mois à peine qu'il était en fonctions lorsqu'il subit un premier assaut à propos d'une représentation de *Don Juan* qu'il avait dirigée, le 26 avril 1843, avec une profonde admiration pour Mozart, mais en exécutant l'œuvre ainsi qu'il la sentait. Or, il se trouva que son exécution s'écartait sensiblement de la tradition ayant cours à Dresde, tradition bonne ou mauvaise, venant de Mozart lui-même ou introduite par les maîtres de chapelle Morlacchi et Reissiger, peu importe, mais tradition toute-puissante et qu'il fallait être fou pour vouloir modifier. On le lui fit bien voir; les vieux amateurs crièrent au scandale, et certain critique, enchérissant sur eux, affirma que l'auteur de *Rienzi* et du *Vaisseau fantôme* était un barbare incapable de comprendre Mozart. Cette chanson remonte assez loin, comme vous voyez, et ce n'est pas d'hier qu'on a cherché à assommer Wagner, un sauvage affolé de vacarme, en lui opposant le séraphique et mélodieux maître de Salzbourg.

Wagner, par sa place, était à la solde de la cour et tenu de jouer un rôle dans les fêtes officielles : c'est ainsi qu'il écrivit la musique d'un hymne composé par l'avocat Hohlfeldt, pour l'inauguration de la statue du feu roi, et qu'il en dirigea l'exécution, le 7 juin 1843, en présence du souverain, des corps de l'État et des députations du royaume. Un an plus tard, lorsque Frédéric-Auguste revint d'un voyage en Angleterre, il composa les paroles et la musique d'une cantate intitulée : *Salut au Roi,* qui fut chantée, le 12 août, à la résidence d'été de Pillnitz. Entre temps, il avait écrit une œuvre plus importante, dédiée par reconnaissance à Mme Charlotte Weinlig, la veuve de son premier maître qui venait de mourir, et voici dans quelles circonstances il avait composé ce grand tableau biblique de *la Cène des Apôtres.* En sa qualité de chef d'une Société chorale d'hommes, la *Liedertafel,* il avait été choisi avec Reissiger pour organiser et diriger une réunion générale de toutes les Sociétés chantantes de la Saxe. La fête commença, le 6 juillet 1843, par un concert monstre, en l'église Notre-Dame, la plus vaste de Dresde : les chanteurs, au nombre de douze cents, étaient groupés sur une estrade élevée dans le chœur et, derrière eux, encore plus haut, se trouvait l'orchestre composé de cinq cents artistes et amateurs. Les souverains arrivèrent à midi précis et tout aussitôt commença le festival : le morceau de Wagner venait

en dernier. Voici comme il l'avait conçu : Les disciples s'étant rassemblés pour célébrer le saint repas, les apôtres arrivent, apportant la nouvelle qu'il leur a été défendu, sous peine de mort, d'enseigner au nom de Jésus. Tous sentent leur cœur faiblir et, dans cette détresse, ils supplient le Seigneur d'envoyer le Saint-Esprit les secourir. Alors, des voix d'en haut se font entendre ; elles annoncent aux suppliants que leur vœu va être exaucé : le vent mugit, le sol tremble et, enivrés par l'esprit divin, les apôtres et les disciples partent pour aller convertir le monde. Un chœur de quarante hommes représentait les quarante disciples assemblés, et, pour mieux rendre l'effet des voix d'en haut annonçant la descente du Saint-Esprit, Wagner avait imaginé de faire chanter ce petit chœur mélodique et d'une grande douceur du haut de la coupole. Cette disposition purement matérielle, et dont l'auteur a tiré plus tard un beau parti dans *Parsifal,* fut tout ce que distingua la critique dans l'œuvre nouvelle : elle s'y divertit agréablement et resta sourde à l'admirable crescendo qui annonce la descente du Saint-Esprit et que l'orchestre, jusqu'alors muet, traduit avec une force extraordinaire. A quoi sert-il d'avoir du génie avant le temps[1] ?

La direction du théâtre avait décidé de faire une reprise solennelle de *la Vestale* pendant l'automne de 1844 et, comme elle paraissait devoir réussir avec une Julia telle que Mme Schrœder-Devrient, Wagner, mû par un sentiment d'admiration envers Spontini, qui venait de quitter la direction de l'Opéra de Berlin dans des circonstances très pénibles pour son amour-propre, avait persuadé au baron de Lüttichau d'inviter le vieux maître à venir diriger son opéra. La chose une fois convenue, il n'avait laissé à personne autre le soin d'engager Spontini, il lui avait écrit lui-même une lettre en français qui produisit le meilleur effet, car Spontini répondit qu'il acceptait avec reconnaissance et qu'il ne doutait pas de l'excellence de l'interprétation. Par malheur, il marquait très naïvement de telles exigences quant au nombre des exécutants et des musiciens de l'orchestre que Wagner, tout désolé, courut chez l'intendant et chez Mme Devrient leur conter son embarras. Cette dernière, qui connaissait bien Spontini, rit de bon cœur de l'imprudence commise, mais elle s'offrit en même temps pour la réparer et, comme le vieux maître marquait assez de hâte de regagner Paris, il fut convenu qu'on l'avertirait d'un retard interminable occasionné par une indisposition de Mme Schrœder, qui servait ainsi de bonne émissaire. Ainsi fut fait et l'on répéta tout tranquillement sans plus s'inquiéter de Spontini, lorsque,

1. « Ce dernier ouvrage, dont la conception est des plus hardies, — écrivait à Paris le correspondant habituel de la *Gazette musicale,* — a produit un effet grandiose et qu'il est impossible de décrire : aussi, le roi, après la fin du concert, a-t-il fait appeler, dans sa tribune, le jeune auteur et lui en a-t-il témoigné sa satisfaction dans les termes les plus affectueux. »

la veille de la répétition générale, il tombe à l'improviste chez Wagner, et lui démontre, lettre en main, qu'en arrivant à cette date, il se conformait strictement aux nouvelles indications qu'on lui avait envoyées et qu'il était de ce jour tout à ses amis de Dresde : il ne s'en irait qu'après l'opéra joué.

Malgré ce coup inattendu, Wagner ne pensa d'abord qu'au plaisir de voir de près ce grand compositeur et d'entendre une de ses œuvres sous sa direction; il l'assura que tout marcherait à merveille et, pour ne laisser dans son esprit aucune arrière-pensée, il lui proposa de diriger lui-même la répétition générale, fixée au lendemain. Le visage de Spontini se rembrunit, puis, après un grand moment d'hésitation, il demanda à Wagner de quel bâton il se servait pour conduire habituellement; celui-ci lui indiqua la mesure d'un bâton ordinaire; alors, le maître soupira et demanda si d'ici au lendemain on pourrait lui faire un bâton d'ébène, d'une longueur et d'une grosseur extraordinairement apparentes, et terminé aux deux bouts par de fortes pommes d'ivoire. Wagner répondit sans hésiter par l'affirmative, et Spontini se retira pleinement satisfait. Aussitôt libre, Wagner court répandre l'alarme et s'entendre avec le menuisier, qui promet de fabriquer un bâton jouant fort bien l'ébène et dans les conditions requises. Le lendemain, au moment voulu, Spontini avait son bâton; alors, au lieu de le prendre par un bout comme un chef d'orchestre ordinaire, il l'empoigne à pleine main par le milieu et le brandit comme un bâton de maréchal. Dès les premières scènes, il fut évident que rien ne marchait au gré du compositeur et qu'il entendait faire recommencer toutes les études sur nouveaux frais. Il s'efforçait, en baragouinant un allemand des plus bizarres, à redresser les fautes de l'orchestre, les défaillances des chœurs et jusqu'aux manœuvres des comparses qu'il faisait recommencer en les dirigeant lui-même, avec une obstination infatigable. Alors Wagner se rappela les évolutions analogues exécutées à Berlin, qui l'avaient tellement frappé dans *Fernand Cortez*; il comprit aussi que jamais à Dresde on n'atteindrait cette précision mécanique et qui produisait des effets presque effrayants. Bref, à la fin du premier acte, chanteurs, musiciens, régisseur, tous prirent la fuite. Wagner emmena Spontini avec des paroles de déférence en l'assurant que ses vœux seraient accomplis et que, pour mieux y répondre, on allait mander au plus vite Édouard Devrient, qui avait présentes à l'esprit les moindres traditions de *la Vestale* à Berlin.

Tout était à recommencer. Le personnel, surtout le chef des chœurs, était furieux; seul, Wagner ne faisait pas grise mine à Spontini, tant il admirait l'ardeur extraordinaire que celui-ci mettait « à poursuivre

et à maintenir un but de l'art dramatique à peu près oublié de son époque ». Il était frappé de son habitude de traiter sans ménagements les chanteurs les plus réputés, il profitait de ses exigences pour modifier en mieux la disposition habituelle de l'orchestre, il s'ouvrait à lui de certains doutes et profitait de ses judicieux éclaircissements; il remarquait enfin l'énergie avec laquelle il insista pour qu'on fît ressortir les accents rythmiques, bref, il était fort intéressé par ce dernier représentant de la tragédie lyrique et lui montrait un dévouement respectueux. Aussi Spontini le prit-il en affection et voulut-il le payer de son zèle en lui donnant un avis charitable; il lui conseilla de renoncer à la musique dramatique : « Quand j'ai entendu votre *Rienzi*, lui dit-il un jour qu'ils dînaient chez la Schrœder-Devrient, j'ai pensé : « C'est un « homme de génie, mais déjà il a plus fait qu'il ne peut faire. » Et, pour expliquer ce paradoxe, il remonta en arrière : « Après Gluck, c'est moi qui ai fait la grande révolution avec *la Vestale*, j'ai introduit la prolongation de la sixte dans l'harmonie, et la grosse caisse dans l'orchestre; avec *Cortez*, j'ai fait un pas en avant, puis j'en ai fait trois avec *Olympie* et cent avec *Agnès de Hohenstaufen*. Après cela, j'aurais pu composer *les Athéniennes*, un poème excellent, mais j'y ai renoncé, désespérant de me surpasser. Or, comment voulez-vous qu'il soit possible à n'importe qui d'inventer du nouveau lorsque moi, Spontini, je reconnais ne pouvoir surpasser mes œuvres antérieures, et que, d'autre part, il est bien évident que depuis *la Vestale* on n'a pas écrit une note de musique qui ne m'ait été volée? » Et Spontini appuyait cette dernière affirmation de faits scientifiquement constatés. Tout étourdi qu'il fût de ce discours, Wagner risqua une objection timide et lui demanda s'il ne se sentirait pas de force à créer des formes nouvelles en abordant un sujet entièrement nouveau. Spontini eut un sourire de pitié. « Dans *la Vestale*, dit-il, j'ai traité un sujet romain; dans *Fernand Cortez*, un sujet hispano-mexicain; dans *Olympie*, un sujet gréco-macédonien; enfin, dans *Agnès de Hohenstaufen*, un sujet allemand : tout le reste ne vaut rien. »

Malgré ce phénoménal amour-propre, exaspéré par l'irritation de se voir supplanté par des musiciens qui ne le valaient pas, Spontini, tout ridicule et vieux qu'il fût, avait fini par regagner les sympathies des artistes à force d'énergie, de confiance en lui-même, et lorsqu'il exigea qu'on rétablît la scène finale, avec ballet et chœur joyeux (qu'on supprimait d'habitude en terminant sur le duo de Licinius et de Julia après leur délivrance), il ne se trouva personne pour réclamer contre ce supplément de travail. Peine perdue, la représentation ne réussit pas, surtout par la faute de la Schrœder-Devrient, qui, se sentant elle-

même trop marquée pour le rôle, à côté d'une grande-prêtresse aussi jeune et charmante que Johanna Wagner, prétendit réparer ce désavantage à force de pathétique et dépassa le but en redoublant d'efforts. La soirée fut donc assez froide et les applaudissements qui la terminèrent n'étaient qu'un hommage rendu à la gloire universellement consacrée du maître. Aussi Wagner éprouva-t-il un sentiment pénible en le voyant s'avancer sur la scène, chamarré de décorations, et se confondre en saluts pour un si maigre rappel. Afin d'éviter une déconvenue plus criante, Mme Schrœder-Devrient imagina de prétexter encore une indisposition, pour reculer la deuxième représentation de *la Vestale*, alors que Spontini laissait déjà percer le secret désir d'être invité à prolonger son séjour à Dresde et d'y monter la série complète de ses opéras. Mais il eut tout à coup hâte de quitter Dresde : il venait d'apprendre que le roi de Danemark lui conférait des lettres de noblesse et que le pape l'honorait du titre de comte de San Andrea. Il oublia du coup *la Vestale*, au grand contentement de ses hôtes, et partit presque immédiatement pour Paris : il laissait de sa personne un souvenir à la fois comique et enthousiaste au jeune musicien qui lui promit, au moment des adieux, de méditer à loisir ses avis sur la carrière dramatique — et qui suivit si mal ses conseils.

Peu de temps après, eut lieu le retour des cendres de Weber à Dresde, les 14 et 15 décembre 1844, et cet événement, dit Wagner lui-même, influa beaucoup sur les dispositions où il se trouva au moment d'achever *Tannhæuser*. Un comité s'était formé depuis longtemps pour ramener à Dresde la dépouille de Weber qui s'était éteint à Londres, où il était allé diriger *Oberon ;* mais la propagande était insuffisante et, de plus, on se heurtait aux scrupules religieux du roi, qui répugnait à troubler le dernier sommeil d'un mort. Wagner, une fois en fonctions, reprit cette idée avec une énergie inimaginable : c'est qu'il s'agissait de rendre un suprême hommage au musicien allemand par excellence, à celui qui lui avait procuré sa première jouissance musicale, qu'il se plaisait à saluer comme son maître et qui, durant son temps d'épreuves en France, lui avait apporté comme un souffle de la patrie allemande avec *le Freischütz*. Il n'y avait rien à attendre que de l'initiative privée, et, de plus, il fallait vaincre avant tout le mauvais vouloir de l'intendant royal qui, ne voyant en Weber qu'un maître de chapelle ordinaire, craignait de créer un précédent et qu'on ne fût, par la suite, obligé de ramener en Saxe avec grands honneurs tous les maîtres de chapelle qui mourraient à l'étranger. Alors Wagner, ayant accepté le titre de président du comité, lança de tous côtés des appels, recueillit des souscriptions, organisa des concerts, décida certains théâtres d'ordre inférieur à donner des

représentations au bénéfice de l'œuvre, en obtint une à l'Opéra de Berlin, par l'entremise de Meyerbeer, qui rapporta 2,000 thalers ; bref, il manœuvra tant et si bien que la direction du théâtre de Dresde ne put pas rester en arrière et qu'on eut bientôt réuni la somme nécessaire à la translation des cendres d'abord, ensuite à l'érection d'un monument funèbre.

L'aîné des deux fils de Weber alla chercher à Londres la dépouille mortelle de son père : le cercueil arriva de Magdebourg le matin du 14 décembre par le chemin de fer; puis, le soir, à huit heures, un bateau, éclairé de nombreux falots et tout orné de draperies noires, de trophées lyriques, le transporta sur la rive droite de l'Elbe. Alors on le déposa sur un magnifique catafalque, au centre d'un cercle formé par trois ou quatre cents artistes et amateurs tenant tous un cierge et une couronne de laurier ; puis quatre cent cinquante instrumentistes et chanteurs exécutèrent un hymne funèbre de Richard Wagner. Après, le cortège se mit en route pour le cimetière catholique, au son des cloches de toutes les églises ; les rues par où l'on devait passer étaient illuminées au moyen d'innombrables bougies placées aux fenêtres, et tous les artistes, amis et admirateurs qui suivaient le cercueil, plus cinq cents fantassins de la garde royale, portaient des torches à la main. Wagner avait encore composé pour la cérémonie une marche funèbre avec deux motifs d'*Euryanthe* : le thème qui, dans l'ouverture, caractérise l'apparition du fantôme se reliait à la cavatine d'Euryanthe transposée en *si bémol majeur*, puis revenait pour la conclusion, transfiguré ainsi qu'il reparaît à la fin de l'opéra. Ce morceau symphonique, écrit pour quatre-vingts instruments à vent auxquels il avait adjoint vingt tambours voilés pour rendre *pianissimo* le trémolo des altos dans l'ouverture, était d'une grandeur superbe et produisit un effet indescriptible. A la chapelle du cimetière, Mme Schrœder-Devrient attendait le corps, sur lequel elle déposa une magnifique couronne de fleurs. L'inhumation n'eut lieu que le lendemain ; lorsque la fosse fut comblée, tous les assistants formèrent au-dessus une pyramide énorme avec leurs couronnes de laurier, puis Richard Wagner, parlant pour la première fois en public, prononça un discours dans lequel il rappela très heureusement la mort récente du fils cadet de Weber et qu'il transforma, par une gradation toute naturelle, en une invocation à l'art national allemand : « Il ne fut jamais au monde un musicien plus *allemand* que toi !... L'Angleterre te rend justice, la France t'admire, mais l'Allemagne seule peut t'*aimer ;* tu es sa chose, tu es un beau jour de son existence, une chaude goutte de son sang, une parcelle de son cœur... Qui donc nous blâmerait d'avoir voulu que ta

cendre devînt aussi une parcelle de son sol, du sol de la chère patrie allemande[1] ? »

Tous les ans, à Dresde, on avait l'habitude de donner, le dimanche des Rameaux, un grand concert au profit de la caisse des musiciens : on y exécutait une symphonie et un oratorio, que conduisaient alternativement les deux chefs de la chapelle, maîtres absolus de choisir l'œuvre qu'ils voulaient diriger. Reissiger ayant à diriger l'oratorio pour 1846, Richard Wagner, qui, l'année précédente, avait choisi *la Création,* décida de jouer la *Symphonie avec chœurs :* il avait gardé une profonde admiration pour cette œuvre et ne voulait rien moins que retrouver l'impression qu'il avait ressentie à Paris, aux concerts du Conservatoire, en l'entendant diriger par Habeneck. Mais les musiciens de l'orchestre, outre qu'ils répugnaient à ce travail considérable, craignaient que l'annonce de cette symphonie, jusqu'alors mal jouée et mal comprise à Dresde, n'eût un fâcheux effet sur la recette, et ils allèrent jusqu'à M. de Lüttichau pour qu'il s'opposât au projet du maître de chapelle. Par bonheur, le droit de celui-ci était absolu, et Wagner demeura inébranlable. Il fallut donc en passer par où il voulait et se mettre à répéter. Alors Wagner donna un rare exemple de cette ténacité, de ces exigences et de ces emportements, qui le firent toujours tellement craindre et admirer de ses interprètes. Il consacra tout l'hiver à ces études ; il fit jusqu'à douze répétitions pour chacune des parties de l'orchestre, il adjoignit aux choristes diverses sociétés chantantes, les chœurs du séminaire et de l'école de la Croix, arrivant ainsi au chiffre énorme de trois cents voix ; il fit modifier la disposition de l'estrade, au grand mécontentement des musiciens qui se seraient bien passés de ces frais de menuiserie ; il rédigea et fit imprimer un programme explicatif de la symphonie ; mais surtout il entreprit d'agir sur l'esprit de ses exécutants à la façon d'Habeneck, de leur faire vivement sentir ce qu'ils allaient exécuter, et comme il possédait à fond ce chef-d'œuvre, comme il le savait par cœur de la première note à la dernière, il parvint à enflammer ces artistes d'un enthousiasme égal au sien et l'exécution qu'il obtint fit l'effet d'un coup de foudre sur le monde musical de Dresde, même au delà : « Cela vaut la peine de faire le voyage, disait Niels Gade, rien que pour entendre le récitatif des contrebasses. » Or, parmi les auditeurs enthousiasmés de la *Symphonie avec chœurs,* le 5 avril 1846, il se trouvait un jeune homme et un enfant qui devaient compter plus tard parmi les plus chauds partisans de Richard Wagner : le jeune homme était Hans de Bülow, alors

1. Ces détails sur le passage de Spontini à Dresde et sur la translation des restes de Weber sont tirés principalement des *Souvenirs de R. Wagner* (trad. C. Benoit, chez Charpentier).

âgé de seize ans, et l'enfant, qui n'en n'avait pas dix, était le futur ténor Louis Schnorr de Karolsfeld, le créateur inspiré de *Tristan et Iseult*.

Tout en préparant la *Symphonie avec chœurs,* Wagner donnait aussi ses soins assidus à une reprise de l'*Iphigénie en Aulide,* de Gluck; il y donna même trop de soins au gré de certaines gens, puisqu'il en renforça, discrètement, il est vrai, l'orchestration et qu'il modifia la conclusion du poème, en s'éloignant de Racine pour se rapprocher d'Euripide et de Gœthe. Alors que Spontini faisait répéter *la Vestale* à Dresde, il avait dit un jour à Wagner : « J'ai entendu dans votre *Rienzi* un instrument que vous appelez basse-tuba; je ne veux pas le bannir de l'orchestre : faites-m'en une partie pour *la Vestale.* » Et Wagner, ne voulant pas faire moins pour Gluck que pour Spontini, ne s'était-il pas imaginé qu'il convenait de mettre l'orchestration d'*Iphigénie* en état de produire aujourd'hui l'effet qu'elle produisit à l'époque où l'on ne connaissait d'autres instruments que ceux employés par Gluck? Il s'acquitta de cette tâche délicate avec une conscience extrême, il fit venir une copie exacte de Paris, de peur que la partition en usage à Berlin n'eût déjà reçu des retouches de Spontini; de plus, il se livra à une révision minutieuse du texte allemand, il resserra certains morceaux, ajouta quelques traits d'union et, comme nous l'avons dit, changea le dénouement; bref, pendant assez longtemps, il abandonna tout travail personnel pour se consacrer à Gluck et pour le glorifier : il y réussit d'ailleurs, car l'*Iphigénie en Aulide,* ainsi retouchée, eut un très grand succès. Certes ce zèle et ce désintéressement sont à l'honneur de Richard Wagner; mais il partait d'une idée fausse en entreprenant un travail qui ne pouvait pas avoir de résultats durables. Gluck n'est pas tellement archaïque ni son orchestre à ce point rudimentaire que ses chefs-d'œuvre ne fassent encore assez bonne figure à la scène : il n'est pas permis, en outre, de toucher à des créations de cette hauteur, qui sont des sommets dans l'histoire de l'art musical, et de semblables corrections ne sont admissibles que pour les œuvres d'ordre secondaire, éphémères, bonnes tout au plus pour distraire un moment la foule, et qu'on ne songera jamais à offrir comme des modèles à l'étude et à la vénération de la postérité. D'ailleurs, un seul mot résout la question : Richard Wagner aurait-il jamais admis l'idée que dans un temps donné on pût faire par admiration pour lui ce qu'il faisait par admiration pour Gluck, qu'on imaginât de modifier son orchestre ou bien de marier Lohengrin avec Elsa? Dès lors, le moyen le plus simple et le meilleur de glorifier Gluck était d'exécuter son opéra tel qu'il l'a conçu : c'était presque le desservir que l'honorer de la sorte, et Berlioz, en

pareille occurrence, a montré pour l'auteur *d'Orphée* et *d'Armide* une admiration plus intelligente, un zèle autrement respectueux[1].

Wagner n'avait pas beaucoup à s'occuper de la musique de la chapelle royale, mais, de ce côté encore, il se heurtait à la routine et déplorait le travail qu'on y faisait. La cour, catholique, ne voulait que des catholiques dans le chœur et les parties de sopranos et d'altos étaient tenues par de jeunes garçons : en tout, vingt-six choristes, dont quatorze hommes et douze enfants, plus un orchestre complet qui s'élevait à cinquante exécutants dans les grandes occasions. « Les échos de l'édifice étaient assourdissants, dit Richard Wagner. Je voulus soulager les membres surmenés de l'orchestre, ajouter des voix de femmes et introduire la vraie musique d'église catholique *a capella,* dont je donnai le *Stabat Mater* de Palestrina comme spécimen, ainsi que d'autres pièces; mais tous mes efforts furent en pure perte[2]... Il y avait là un singulier survivant des jours d'autrefois : un *musico,* un grand et gros *soprano,* dont la prétention, la sottise extrême me divertissaient fort. Les jours de fête, il refusait de chanter à moins que des airs particuliers ne lui fussent réservés, et c'était tout à fait réjouissant d'entendre ce vieux colosse se gargariser avec les fioritures de Hasse : on aurait dit d'un pouding énorme avec une voix de crécelle fêlée. Mais avec tout cela, il avait une qualité incomparable : d'une seule haleine, il chantait autant et plus que n'importe quel autre artiste en deux respirations. »

Wagner, durant ce long séjour à Dresde, avait eu pour la première fois occasion de dévoiler son caractère, en appliquant ses idées, et dès lors il s'était montré tel qu'il fut toute sa vie : ardent à l'innovation, mécontent de tout, — ce qu'il disait être sa plus haute faculté, — sans ménagement pour les idées ou les préjugés d'autrui, violent, difficile, orgueilleux à l'excès; mais aussi, doué d'une rare énergie et tellement dominateur, malgré ses défauts, qu'il faisait violence à tous et se recrutait de chauds partisans parmi ceux-là qui l'avaient d'abord le plus violemment attaqué. Ceux de ses confrères qui avaient l'esprit ouvert l'appréciaient et l'aimaient; mais il déplaisait à presque tous par son humeur irritable, par son activité infatigable et envahissante.

1. Berlioz, au moins, quand il accepta d'ajouter des récits et un ballet au *Freischütz*, respecta l'orchestre de Weber et ne modifia pas la pièce; au contraire, il défendit tant qu'il put le dénouement, si long qu'il soit. En fait de *réorchestrations*, on cite toujours celles du *Messie*, par Mozart; des *Danaïdes*, par Spontini; du *Déserteur* et de *Richard Cœur-de-Lion*, par Adolphe Adam, etc., etc.; mais aucun de ces cas n'est comparable à celui de Wagner, d'abord parce qu'il a modifié la pièce et surtout parce que l'instrumentation de Gluck n'est, encore aujourd'hui, ni insuffisante ni vieillote. Cette reprise d'*Iphigénie en Aulide* avec dénouement de Wagner eut lieu sous sa direction le 22 février 1847. Mme Schrœder-Devrient jouait Clytemnestre; Mlle Johanna Wagner, Iphigénie; Mlle Marpurg, Arthémise; Mitterwurzer, Agamemnon; Tichatschek, Achille, et Dettmer, Calchas.

2. Entretien avec M. Dannreuther, rapporté par celui-ci dans le *Dictionnaire* de Grove.

Personne, assurément, ne lui rompait ouvertement en visière ; mais on lui faisait sentir en dessous les effets de la jalousie et du mauvais vouloir. Ses façons d'agir et son caractère hautain lui avaient rapidement aliéné à Dresde — il en sera de même à Paris, à Munich et partout — le monde des journaux, qui le poursuivait de brocards et publiait sur son compte les anecdotes les plus sottes. Le critique accrédité de Dresde, ami particulier de Reissiger, se posait justement alors en champion des usages établis, qu'il décorait du titre ronflant de : traditions classiques. Ce Schladebach, qui n'était ni sans éducation, ni sans mérite, avait commencé par protéger Wagner, puis il avait tourné contre en insistant sur tout ce qui, dans ses opéras, s'écartait des sentiers battus : comme il était le principal correspondant à Dresde des feuilles politiques ou littéraires de Leipzig, Berlin et autres villes importantes, son jugement rayonnait par toute l'Allemagne et fit un tort sensible à Wagner. La plupart des directeurs et musiciens prenant le mot d'ordre des journaux, celui-ci fut bientôt classé, non sans vraisemblance, comme un personnage excentrique, insupportable et difficile à manier ; les pièces ou partitions qu'il présentait étaient à peine feuilletées et plus d'une fois même on les lui renvoya sans les ouvrir. Mais ces attaques et ces déboires ne purent jamais rien sur un homme de sa trempe, aussi confiant en son génie, et leur violence accroissait seulement en lui une disposition naturelle à se poser en artiste incompris, entouré d'ennemis et beaucoup plus méconnu qu'il ne l'était en réalité. Tel Wagner dans son pays, tel Berlioz dans le sien.

WOTAN ET SES CORBEAUX MESSAGERS.

La pantoufle que les corbeaux tiennent dans leur bec exprime ici le pouvoir tatillon que la jalouse Frick exerce sur son époux Wotan : la locution familière allemande : *chausser la pantoufle*, signifiant que la femme, dans le ménage, est plus maîtresse que le mari.

Tiré de *Schultze et Muller à l'Anneau du Nibelung*, 1881.

CHAPITRE VI

TANNHÆUSER A DRESDE

OUT à la fin de son séjour à Paris et bien qu'il fût surtout préoccupé d'amasser un peu d'argent pour regagner son pays, Richard Wagner, dans ses moments de loisir, lisait l'histoire d'Allemagne avec l'espoir d'y trouver un sujet d'opéra. Ses recherches furent longtemps vaines; mais ce qui le frappa de prime abord, c'est que le poète et le musicien étaient toujours en lui d'accord pour repousser tel ou tel sujet, et dès qu'un épisode historique lui paraissait impropre à la mise en œuvre dramatique, il échappait également à son sens musical. Cette observation le confirmait dans l'idée qui lui était déjà venue que les sujets légendaires convenaient beaucoup mieux que ceux de l'histoire à la musique, et cependant il cherchait toujours de ce côté. Il avait fini par se fixer sur un épisode des derniers temps de la puissance des Hohenstaufen et avait choisi pour personnages principaux Manfred, fils de Frédéric II, et une fille supposée de ce dernier, une jeune Sarrasine, qui relevait le courage abattu de Manfred, le menait de victoire en victoire jusqu'au trône, se faisait tuer pour son frère et lui dévoilait seulement en mourant la parenté qui s'opposait à leur union. Wagner avait même assez développé son scénario, lorsqu'un philologue de ses amis lui prêta le conte populaire de Tannhæuser. Il n'était pas sans le connaître, ayant lu jadis le poème de Tieck, qui ne l'avait aucunement satisfait, dit-il; il savait aussi que Weber avait eu l'idée de traiter ce sujet en musique, et c'était encore un grand attrait pour lui. Bref, cette vieille légende où la figure principale se détache d'une façon très claire et très simple, le captiva au plus haut point. Il était surtout frappé de ce qu'on pouvait la rattacher sans peine au tournoi poétique de la Wartbourg, un épisode on ne peut plus propre à échauffer son inspiration, parce qu'il répondait à merveille à son culte pour la vieille Allemagne. Aussi, pour dédaigneux qu'il se fût montré du poème de Tieck, dont il blâmait « la coquetterie mystique et le catholicisme frivole », il ne laissa pas d'en faire usage. Tieck, en effet, avait imaginé que Tannhæuser se rendait au concours des *Minnesinger* ouvert à la Wartbourg lorsqu'il rencontra Vénus et se laissa séduire, et Wagner, en adoptant cette idée,

a simplement ajouté l'amour entre Tannhæuser et la nièce du comte, amour un instant oublié pour Vénus et qui sauve à la fin le chevalier en l'arrachant à sa perdition par le repentir[1].

Dans sa hâte d'assister aux répétitions de *Rienzi*, il était arrivé à Dresde avant qu'on fût prêt à les commencer et, pour se distraire, il fit un voyage dans les montagnes de Bohême. Il retourna à Teœplitz et bâtit le scénario de *Tannhæuser* dans l'endroit même où il avait, huit années auparavant, tracé le plan de *la Défense d'aimer*. Il s'y mit bientôt de tout cœur : il eut pourtant quelques jours de défaillance après le fâcheux accueil fait à la *Cène des Apôtres;* il faillit céder au besoin, toujours si impérieux chez l'artiste, d'être applaudi sur l'heure et projeta d'abandonner *Tannhæuser* pour revenir à *Manfred*, qui lui paraissait plus propre à être traité dans le goût du public, d'écrire en quelque sorte un second *Rienzi*. Il comptait que la Schrœder-Devrient ferait merveille dans le rôle de la Sarrasine, et il lui soumit son projet de drame; mais elle n'en fut pas satisfaite et le détourna de poursuivre. Il hésitait d'ailleurs au moment de sacrifier son propre sentiment au goût de la masse et a dépeint lui-même avec énergie à quels combats intérieurs il était alors en proie. « L'heureux changement survenu dans ma situation extérieure et la liberté d'esprit qui en était le résultat; par-dessus tout, l'ivresse de me trouver en contact avec une société nouvelle et sympathique, déterminèrent en moi un désir de jouissances immédiates qui détournait de sa propre direction mon être intérieur, tel que l'avaient formé les impressions douloureuses du passé et la lutte dans laquelle elles m'avaient jeté. L'inclination naturelle qui entraîne l'homme à la poursuite du bonheur tendait à m'engager dans une voie artistique qui devait bien vite me dégoûter profondément. Je ne pouvais, en effet, trouver de satisfactions dans la vie qu'en acquérant de la renommée comme artiste, et cela n'était possible qu'à la condition de subordonner ma véritable nature au goût public. Il aurait fallu que je me misse à suivre les caprices de la mode et que je me prêtasse à toutes les bassesses de la spéculation, ce qui, au point où j'étais arrivé, je le sentais clairement, m'eût fait périr de dégoût. Ainsi, les jouissances positives de la vie se présentaient à moi sous la seule forme que notre monde moderne leur a donnée; et force était pour les obtenir de plier mes facultés d'artiste à des exigences dont je ne connaissais que trop la misérable nature[2] ».

1. En s'efforçant de remonter à la source de l'histoire du tournoi des chanteurs, Wagner toucha du premier coup à *Lohengrin* et à *Parsifal*. En effet, une des copies du « Combat des Chanteurs » amène là le poème de *Lohengrin* et Wagner, ainsi entraîné à lire le *Parsifal* et le *Rituel* de Wolfram d'Eschenbach, vit « s'ouvrir subitement devant lui tout un monde entièrement nouveau de poésie ».

2. *Richard Wagner d'après lui-même*, p. 176.

Il finit par sortir vainqueur de cette lutte intérieure et sacrifia définitivement *Manfred* à *Tannhæuser*, l'œuvre qu'il aurait faite selon le goût convenu du public à celle qu'il voulait composer conformément à ses vues sur l'art; mais il nourrissait, à vrai dire, le secret espoir de concilier les deux et d'obtenir l'assentiment de la foule sans rien abandonner de ses idées. En quoi il se trompait, comme l'événement allait trop bien le prouver. Il avait complètement terminé *Tannhæuser* en avril 1844, et le soumit à une première révision qu'il eut achevée au mois de décembre. Il y avait travaillé de verve et il l'avait finie avec un tel feu d'inspiration qu'il s'était risqué à faire lithographier la partition complète d'après le manuscrit; en juillet 1845, il en envoyait une copie à Carl Gaillard, de Berlin, avec une longue et intéressante lettre : « ... L'arrangement pour piano a déjà été préparé de sorte que, le lendemain de la première représentation, je serai tout à fait libre. J'ai l'intention d'être paresseux un an ou deux, de passer mon temps à lire et de ne rien produire... Pour qu'un ouvrage dramatique soit significatif et original, il faut qu'il résulte d'un pas en avant dans la vie et la culture de l'artiste; mais on ne peut faire un tel pas tous les six mois. »

Malgré l'insuccès du *Vaisseau fantôme*, la direction de l'Opéra de Dresde avait accueilli avec empressement *Tannhæuser* et faisait de notables dépenses pour le représenter dignement : les décors avaient été commandés à Paris par Dieterle, et les meilleurs chanteurs étaient mis à la disposition de Wagner. Mais la musique les déroutait. Tichatschek tout le premier était chargé du rôle de Tannhæuser, dont il fallut modifier les passages élevés qui le fatiguaient trop; un excellent baryton, Mitterwürzer, tenait le personnage de Wolfram; la nièce de l'auteur, Johanna Wagner, encore novice à la scène, faisait une gracieuse Élisabeth, et Mme Schrœder-Devrient figurait une Vénus un peu mûre; elle avait accepté ce rôle uniquement par complaisance et tout en déclarant qu'elle n'en pourrait rien tirer : « Vous êtes un homme de génie, disait-elle à Wagner, mais vous écrivez des choses si excentriques qu'il est impossible de les chanter. » Dettmer et Schloss avaient en partage les rôles du Landgrave et de Walther; Wæchter, Curti et Riss représentaient Biterolf, Heinrich et Reimar, et Mlle Anna Thiele était le petit berger. La première représentation fut donnée le 19 octobre 1845, devant une salle comble et plus curieuse que sympathique; on désirait surtout savoir si l'auteur avait persévéré dans la voie où il était entré par *le Hollandais volant*, ou bien si cet échec l'avait décidé à revenir au genre de l'opéra consacré qui lui avait valu le grand succès de *Rienzi*. Richard Wagner avait persisté dans

ses idées novatrices et le public en eut un grand désappointement ; ce fut un franc insuccès, contrairement à ce que rapportent les narrateurs français, y compris Gasperini, qui parlent d'ovations, de rappels, de couronnes, de triomphe. Et savez-vous quelle fut la cause déterminante de ce grave échec ? La scène du retour de Rome où Tannhæuser raconte son douloureux voyage et son entrevue avec le pape, autrement dit une des créations les plus admirables qui soient au théâtre et dans l'art musical.

Jusque-là, la représentation s'était traînée assez languissante et les différentes scènes du drame étaient plus ou moins bien accueillies selon le plus ou moins de mélodie et d'éclat qu'y trouvaient les auditeurs. La scène du Venusberg en particulier, beaucoup moins importante qu'elle ne le devint par la suite et mal défendue par Mme Schrœder-Devrient, qui n'avait que trop prévu qu'elle y serait inférieure à elle-même, avait médiocrement disposé l'auditoire : on n'y comprenait pas grand'chose, en dépit des éclaircissements sur la légende de Tannhæuser que l'auteur avait rédigés lui-même et placés en tête du livret qui se vendait dans la salle. Après, cependant, le septuor final du premier acte avait beaucoup plu et l'on avait rappelé l'auteur avec les chanteurs. Puis la marche et quelques mélodies très claires du deuxième acte avaient été mieux reçues et avaient permis de rappeler Wagner encore une fois, cérémonie assez banale en Allemagne où l'auteur revient généralement à la fin de la pièce. On avait simplement avancé le moment de cette politesse obligée, et l'on avait bien fait. Le dernier entr'acte, en effet, ayant duré près d'une demi-heure, avait mis le public de mauvaise humeur, et le long récit de Tannhæuser, arrivant par là-dessus et durant encore un quart d'heure, acheva d'indisposer l'auditoire. On attendait un air, une franche mélodie, et l'on n'entendait qu'un fastidieux récitatif ! Haro sur le baudet ! Ce fut un tolle général contre ce musicien qui, ayant sous la main un ténor tel que Tichatschek, ne trouvait rien de mieux à lui faire chanter au troisième acte, au moment décisif pour le succès, qu'un récitatif interminable, et l'on en conclut aussitôt que le musicien capable d'une pareille faute était complètement à court d'invention mélodique. Ainsi, c'est une des pages les plus inspirées, une des conceptions les plus grandioses qui fit éclater ce sot reproche d'impuissance et de manque de mélodie auquel les détracteurs de Wagner en tout pays ont eu régulièrement recours depuis quarante ans !

Le lendemain de la représentation, Wagner était d'autant plus abattu que la douce illusion par lui caressée d'arriver au cœur du public sans rien sacrifier de ses idées réformatrices venait de subir une

plus rude atteinte. « Je fus, dit-il, accablé de ce revers et ne pus me dissimuler l'isolement dans lequel je me trouvais. Le petit nombre d'amis qui sympathisaient de cœur avec moi se sentaient eux-mêmes découragés par un vif sentiment de ma pénible situation. Une semaine s'écoula avant que la deuxième représentation pût être donnée, parce que des changements et coupures avaient paru nécessaires pour faciliter l'intelligence de l'ouvrage. Cette semaine eut pour moi le poids d'une vie tout entière. Ce n'est pas une blessure d'amour-propre que j'éprouvai; j'eus conscience de l'anéantissement absolu de toutes mes illusions. Il devint évident pour moi qu'avec le *Tannhæuser* je ne m'étais révélé qu'au petit nombre de mes amis intimes, et non au public à qui je m'adressais involontairement par la représentation de l'ouvrage. Il ne me parut pas possible d'accorder cette contradiction. » Malgré cette résignation apparente, Wagner s'était raccroché à ce dernier espoir que la seconde représentation serait un peu mieux comprise; enfin, après huit jours de mortelle attente, les changements étant sus et l'enrouement dont souffrait Tichatschek ayant pris fin, on put rejouer *Tannhæuser* le 27 octobre; cette soirée impatiemment attendue eut un résultat tout pareil. La salle était à moitié vide et les rares spectateurs qui s'étaient égarés là ne se montrèrent pas plus clairvoyants que ceux du premier soir; cependant, grâce à la persévérance de la direction et surtout au zèle, au talent des acteurs, on prêta un semblant de vie à l'ouvrage, et, jusqu'à la fin de l'année, en neuf semaines, il put fournir sept représentations [1].

Les journaux, tout d'un cri, avaient déclaré *Tannhæuser* insupportable et fort ennuyeux : cela n'avait ni mélodie ni forme. Et puis cette sorte de musique agissait sur les nerfs, sans parler d'un sujet par trop fatigant et douloureux. L'art, disaient les critiques, devait être gai et consolant : pourquoi Tannhæuser n'épousait-il pas Élisabeth ? L'intendant royal, alors, expliquait à Wagner que son prédécesseur Weber arrangeait mieux les choses, puisqu'il savait terminer ses opéras d'une façon heureuse. Enfin, c'était un mécontentement général. *La Gazette du soir,* de Dresde, exaltait par comparaison certain opéra de Ferdinand Hiller, *le Rêve d'une nuit de Noël,* représenté à Dresde en avril 1845,

1. « Cette œuvre a excité le plus vif enthousiasme, écrit-on à la *Gazette musicale* de Paris; l'auteur a été rappelé après chaque acte et, après la représentation, les musiciens de l'orchestre et plus de deux cents jeunes gens se sont rendus processionnellement à sa demeure, chacun muni d'un flambeau, pour exécuter sous ses fenêtres une sérénade composée de morceaux choisis dans ses ouvrages et dans ceux de Meyerbeer. » (2 novembre.) — Mais, un mois après, force est bien de reconnaître que le succès est illusoire : « Cette partition remarquable a soulevé de vifs et sérieux débats dans le public aussi bien que parmi les hommes de l'art; mais tout le monde s'accorde à reconnaître que c'est une œuvre capitale et qui fait le plus grand honneur au compositeur. » (7 décembre 1845.)

et qui, disait-elle, renfermait bien plus de musique, au sens vrai du mot. La *Gazette de l'Allemagne du Nord* badinait : « S'il est vrai que Wagner vise à des hauteurs inconnues, disait-elle en substance, le ciel nous préserve de l'y voir atteindre ! Un ennui si pesant couronne ces hauteurs qu'elles sont inaccessibles et qu'on n'y pourrait durer. » Enfin la *Nouvelle Gazette de musique,* dont Schumann avait abandonné la direction, lui fit payer ses éloges antérieurs en s'acharnant par deux fois contre le poème et la musique, dont elle faisait ressortir l'obscurité et les invraisemblances : Wagner, à ce coup, dut bien connaître que Schumann n'était plus là.

Les musiciens de profession n'étaient pas plus favorables que la presse à *Tannhæuser.* Mendelssohn, après audition, disait simplement à l'auteur « qu'une entrée canonique dans l'adagio du deuxième finale lui avait fait plaisir » ; Maurice Hauptmann, qui avait remplacé Weinlig à l'école Saint-Thomas, mandait à Spohr que « l'ouverture était tout à fait atroce, incroyablement longue, gauche et fastidieuse ». Et Spohr, quand il l'eut fait jouer à Cassel en 1853, écrivit à Hauptmann « que cet opéra contenait beaucoup d'idées neuves et belles, mais aussi quantité de passages fâcheux pour l'oreille » ; puis dans une lettre suivante il avouait s'être habitué, par des auditions répétées, à bien des choses qui l'avaient d'abord blessé et il ajoutait « qu'il n'y avait plus que l'absence de rythmes définis et le manque fréquent de périodes arrondies qui continuassent à le troubler ». Schumann, car il était venu habiter Dresde à l'automne de 1844, écrivait à Dorn le 7 janvier 1846 : « Je voudrais que vous puissiez entendre *Tannhæuser;* il contient des parties plus profondes, plus originales, bref, cent fois meilleures que les précédents opéras, et en même temps beaucoup de phrases musicalement triviales. En somme, Wagner peut prendre une grande importance au théâtre et je suis certain qu'il possède le courage nécessaire. Les moyens techniques, par exemple l'instrumentation, sont tout à fait remarquables, incomparablement plus sûrs qu'auparavant. Il a déjà fait un nouveau livret, *Lohengrin.* »

Schumann, dès cette époque, avait presque entièrement renoncé à rédiger des études critiques de longue haleine, mais qu'une œuvre musicale le frappât en bien ou en mal et, sitôt rentré chez lui, il notait rapidement son impression sur des tablettes journalières : ces brèves mentions, éparses de 1847 à 1850, forment comme un *Carnet théâtral.* Or, on y lit à la date du 7 août 1847 : « *Tannhæuser,* de Richard Wagner. — Il est impossible de parler de cet ouvrage en peu de mots. Ce qui est hors de doute, c'est qu'il a la couleur d'une œuvre de génie. Si Wagner avait autant de mélodie que d'ingéniosité,

il serait l'homme privilégié de son temps. Cet opéra fournirait matière à quantité d'observations ; il mérite bien que je me réserve cette tâche pour plus tard[1]. » Il n'y revint jamais. Et d'ailleurs son opinion ne tarda pas à se modifier au sujet de Richard Wagner, car il écrivait dans une lettre de 1853 : « Wagner n'est pas, si je dois dire la chose en peu de mots, un bon musicien : il lui manque le sentiment nécessaire de la forme et de la beauté du son... En dehors de la représentation, sa musique est pauvre ; c'est de la musique d'amateur, vide et déplaisante. » Spohr et Schumann changeaient d'avis en même temps, mais à rebours[2].

Wagner, recherchant dans son esprit les causes de cet échec, en arriva à penser que l'éducation artistique du public, gâté par des productions sans conscience, était entièrement à refaire et qu'un homme ordinaire y réussirait mal, qu'il fallait, pour tenter l'entreprise avec chance de succès, avoir la protection d'un puissant de la terre, d'un prince ou d'un roi. Justement, il y avait alors sur le trône de Prusse un souverain épris des beaux-arts, de la musique en particulier, très accessible aux idées nouvelles et très respectueux des chefs-d'œuvre du passé, doué de plus d'une mémoire extraordinaire et qui embarrassait ses maîtres de chapelle lorsqu'il leur demandait à l'improviste d'exécuter certains fragments de vieux maîtres oubliés de tous, mais non de lui : c'était le roi Frédéric-Guillaume IV. Richard Wagner pensa que le souverain qui mettait la musique en tel honneur dans ses États, qui avait appelé à Berlin Meyerbeer et Mendelssohn, qui avait commandé à ce dernier les chœurs d'*Antigone,* afin de restaurer la tragédie antique, apporterait quelque sympathie, au moins quelque curiosité à l'examen de nouvelles idées musicales, et qu'il les aiderait peut-être à prévaloir. Donc, sans être arrêté par le récent insuccès du *Vaisseau fantôme* à Berlin, c'est de ce côté qu'il tourna tous ses efforts, s'adressant d'abord à l'intendant du théâtre royal, puis mon-

1. Cet éloge est d'autant plus frappant sous la plume de Schumann que, trois mois plus tôt, il avait jugé très sévèrement les retouches opérées par Richard Wagner sur *Iphigénie en Aulide.* Il avait entendu la tragédie lyrique de Gluck ainsi arrangée, le 15 mai, et voici ce qu'il écrivait sur son *Carnet théâtral* au sortir de la représentation : « ... C'est Richard Wagner qui a mis l'œuvre en scène : les costumes et les décors sont dignes des interprètes. Il a même ajouté à la musique, à ce que j'ai cru remarquer çà et là. Je dirai plus : tout le finale : *Nach Troja* (Vers Troie) est de son invention. Cela passe vraiment la permission. Gluck aurait peut-être le droit d'en user de même avec l'opéra de Richard Wagner et d'y pratiquer force retranchements et coupures. Que pourrais-je dire de l'œuvre en elle-même? Aussi longtemps que durera le monde, une pareille musique brillera toujours et ne vieillira jamais... » Ce sont là critiques fort sensées et que Richard Wagner ne pardonna jamais à Schumann.

2. En février 1846, l'ouverture de *Tannhæuser* fut exécutée à Leipzig sous la conduite de Mendelssohn, « qui la dirigea, dit M. Glasenapp dans son ouvrage écrit sous l'inspiration de Wagner, avec la médiocre sympathie qu'il a toujours ressentie pour les efforts de Wagner. S'il est vrai qu'il ait eu l'intention de montrer là cette ouverture comme un modèle à fuir, on peut assurer qu'il y a réussi ». Le compliment vaut son prix.

tant jusqu'à l'intendant de la musique de la cour. Il faut le laisser raconter quelles réponses il reçut de ces deux seigneurs : « Je fis, dit-il, des démarches pour la propagation de mon opéra et jetai particulièrement les regards vers le théâtre de Berlin ; mais je reçus un refus

REPRÉSENTATION DE « TANNHÆUSER », A DRESDE.
(Acte III, scène dernière.) — Mise en scène conforme à la reprise de 1847.

formel de l'intendant des théâtres royaux de Prusse. L'intendant général de la musique de la cour paraissait mieux disposé : par son intermédiaire, je fis solliciter le roi pour qu'il voulût bien s'intéresser à l'exécution de mon ouvrage et demandai la permission de lui dédier la partition de *Tannhæuser*. Il me fut répondu officiellement que le roi

n'acceptait jamais la dédicace d'un ouvrage sans le connaître ; mais qu'attendu les obstacles qui s'opposaient à l'exécution de mon opéra sur le théâtre de Berlin, on pourrait le faire entendre au roi si j'arrangeais quelques morceaux pour musique militaire, lesquels seraient joués à la parade. Je ne pouvais être plus profondément humilié ni reconnaître avec plus de certitude quelle était ma véritable position. Désormais, toute publicité d'art avait cessé pour moi. »

Cela est bon à dire après coup ; mais un artiste véritablement convaincu de son mérite et de la force d'une idée nouvelle a-t-il jamais désarmé devant le public ? Une telle faiblesse ne convient qu'à des compositeurs sans conviction, sans conscience, et Dieu sait s'ils sont nombreux dans le monde ! Au lieu de se lamenter sur son échec, Wagner, tout en projetant une nouvelle œuvre où il pût développer ses facultés créatrices et innovatrices, — ce sera *Lohengrin,* — s'occupait aussi de retoucher *Tannhæuser* et de l'améliorer : il y tâchait du moins. *Tannhæuser,* dans sa forme première, différait par deux points capitaux de l'ouvrage qu'on entendit à Paris en 1861. D'abord, la scène initiale du Venusberg, si médiocrement rendue par Mme Schrœder, était loin d'avoir les développements que Wagner lui donna tout exprès pour nous ; de plus, la conclusion de l'ouvrage était fort écourtée : on ne voyait ni Vénus, ni le convoi funèbre d'Élisabeth. Tannhæuser restait seul en scène avec Wolfram, et la lutte entre la volupté païenne et la vertu chrétienne qui se disputent son cœur n'était indiquée que par le flamboiement lointain de la grotte de Vénus et par le glas des morts que sonnent les cloches de la Wartbourg : Wagner modifia et développa cette scène finale dès la seconde révision de son opéra, terminée en septembre 1846, mais, avant qu'il eût achevé cette refonte, il avait éprouvé un double plaisir. D'abord, étant allé à Cassel, il y avait rencontré le vieux Spohr, que la lecture de *Tannhæuser* avait confirmé dans la haute idée qu'il avait conçue du talent de Richard Wagner après la représentation du *Vaisseau fantôme ;* ensuite, une reprise effectuée à Dresde même en 1846 avait commencé à mettre en lumière les beautés de la partition de *Tannhæuser.* Aussi, lorsque l'opéra reparut en 1847 avec la conclusion développée à loisir, trouva-t-il un accueil de plus en plus favorable auprès des amateurs. La presse, elle, ne désarma pas et soutint que l'ouvrage était toujours aussi mauvais ; mais le véritable public se montra, par instants, si chaleureux, que Wagner eut alors la persuasion que, sans la critique, il arriverait aisément à faire adopter son nouveau point de vue et ses créations les plus personnelles par tous les gens sincères et non prévenus.

Si humilié que Wagner eût été de la proposition qu'on lui faisait à Berlin de juger son *Tannhæuser* sous forme de musique de parade, il n'en avait pas moins, par besoin d'argent, renouvelé ses sollicitations en les faisant appuyer par Meyerbeer, et le roi de Prusse avait fini par désigner *Rienzi* pour la représentation de gala qu'on devait donner le jour anniversaire de sa naissance, 15 octobre 1847. L'auteur se rendit à Berlin dès septembre afin de diriger les études : il reçut un accueil assez tiède, et des attaques personnelles, des insinuations malveillantes parurent aussitôt dans les journaux, qui faisaient mal augurer du résultat final. Au théâtre, il était content du zèle de l'orchestre et du talent des chanteurs : Pfister dans Rienzi, Mlle Tuszek (Irène) et Mme Schlegel-Kœster (Adriano) ; mais il ne réussissait toujours pas à se concilier la direction et la presse. En outre, il commençait à être piqué de la tarentule des discours, depuis qu'il avait parlé sur le cercueil de Weber, et ses allocutions n'étaient pas toujours heureuses. A la répétition générale, voulant remercier le personnel, et particulièrement l'orchestre, il s'échappa à dire que *Rienzi* était une œuvre de débutant, dont il répudiait la tendance, et qu'on ne devrait pas juger de son idéal actuel par cette production totalement manquée, qu'il avouait lui-même être « un péché de jeunesse ». La représentation, retardée par une indisposition de Mlle Tuszek, ne put avoir lieu que le 26[1]. Meyerbeer, à ce que Wagner assure, était parti en hâte quelques jours auparavant, et le roi, qui avait pourtant désigné l'opéra, n'avait pas daigné venir. Cependant, la salle était comble, malgré les doutes et les opinions préconçues du monde des journalistes ; l'ouverture, il est vrai, fut reçue assez froidement, mais le compositeur, qui dirigeait l'exécution, fut rappelé après le second acte et surtout à la fin du spectacle. Il y avait probablement dans ces rappels plus de civilité que d'enthousiasme réel, et dès le lendemain les journaux traitèrent fort mal l'ouvrage en s'appuyant sur le propre aveu de l'auteur, en lui reprochant de manquer de mélodie, de forme arrêtée, d'avoir une orchestration bruyante, etc. Et c'en fut fait à Berlin de *Rienzi,* parce que l'auteur n'avait pas su se taire. Une allocution maladroite avait causé tout le mal, et plus d'une fois, par la suite, on verra l'orateur, en Wagner, compromettre ainsi le musicien.

Du *Vaisseau fantôme* à *Tannhæuser,* il y avait un progrès très notable en ce sens que Wagner se dégageait de plus en plus des formes de l'opéra conventionnel, tel que les plus grands maîtres à son

1. Est-ce bien là la raison véritable, et n'y avait-il pas de politique sous roche ? On dit aussi que la direction avait trouvé dans *Rienzi* certaines expressions politiques dangereuses : liberté, fraternité, etc., qu'on aurait pu souligner à la représentation, et qu'elle avait préféré donner un autre opéra pour l'anniversaire du souverain, en repoussant *Rienzi* à la fin du mois.

sens, Gluck et Weber, l'avaient traité. Certes, Gluck et Weber, aussi bien que Beethoven, ont grandement aidé au développement du génie de Wagner; mais il ne faut rien exagérer, surtout en ce qui concerne le premier, et ne pas aller jusqu'à dire que Richard Wagner n'a rien imaginé que Gluck n'eût fait ou indiqué avant lui. Pour soutenir proposition pareille, il faudrait n'avoir jamais mis une partition de Wagner en regard d'une de son illustre devancier, car elles diffèrent entre elles comme le jour et la nuit. Gluck n'a modifié en rien la forme générale de l'opéra; l'air en demeure l'élément essentiel et les airs, duos, trios, chœurs et divertissements s'y succèdent le plus simplement du monde; en outre, il avait souvent en vue l'effet vocal pur; il répétait alors les paroles sans contrainte et se souciait si peu de l'unité de conception entre la poésie et la musique qu'il réappliquait de vieux airs italiens sur des paroles françaises sans aucun scrupule, aussitôt que cela devenait possible : en fait, c'est seulement par la puissance et le nerf de sa déclamation que Gluck a agi sur Wagner.

En ce qui concerne Weber, Wagner a expliqué lui-même, avec le respect qu'il avait pour son maître d'élection, par quels points il croyait différer de lui. « On ne peut le nier, le sentiment décourageant du caractère propre au vrai public d'opéra est ici d'un poids capital, et ce caractère finit toujours par devenir, chez l'artiste d'une nature faible, la considération décisive. On me disait que Weber lui-même, ce pur, ce noble, ce profond esprit, reculait de temps en temps effrayé devant les conséquences de sa méthode si pleine de style; il conférait à sa femme le droit de « la galerie », selon l'expression dont il se servait; il se faisait faire par elle, dans le sens de « cette galerie », toutes les objections possibles à ses idées, et elles le déterminaient parfois, en dépit des exigences du style, à de prudentes concessions. Ces concessions que mon premier modèle, mon vénéré maître Weber, se croyait encore obligé de faire au public d'opéra, vous ne les rencontrerez plus, je crois pouvoir m'en flatter, dans mon *Tannhæuser*, et ce que la forme de cet ouvrage a de particulier, ce qui le distingue peut-être le plus de ceux de mes devanciers, consiste précisément en cela. »

En puisant le sujet de son drame dans une légende allemande qui se rattachait à l'institution nationale des chevaliers chanteurs d'amour, des *Minnesinger*, Richard Wagner était bien resté fidèle à ses préférences pour le mythe, puisque le fond de cette naïve et pieuse légende exprime la lutte de l'amour charnel personnifié par Vénus et de l'amour idéal représenté par la chaste Élisabeth. Un chevalier de Thuringe, Tannhæuser, s'est laissé entraîner dans l'empire souterrain de la divinité païenne, le Venusberg. La déesse l'enivre de

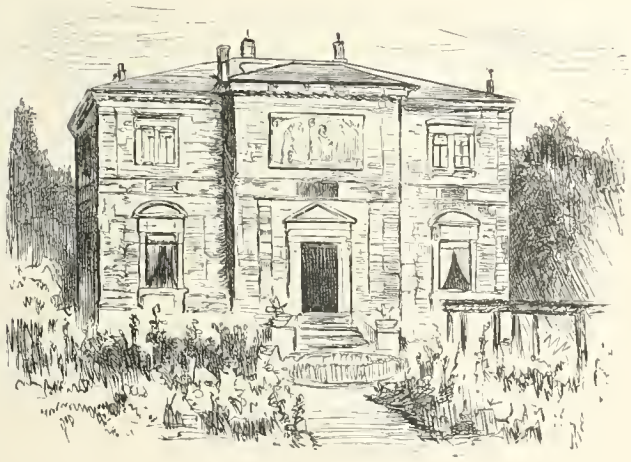
plaisirs et déploie mille séductions pour le retenir ; mais Tannhæuser a senti s'éveiller en lui le souvenir de sa jeunesse ; le remords l'a saisi. Il résiste aux dernières supplications de Vénus, qui lui prédit que tôt ou tard il reviendra vers elle, et s'enfuit. Tannhæuser se trouve transporté sur terre dans une riante vallée : on entend au loin le chant des pèlerins qui s'en vont à Rome implorer du Saint-Père le pardon de leurs fautes. Surviennent des chasseurs qui reconnaissent Tannhæuser ; ce sont ses amis, les chevaliers-poètes, c'est le landgrave de Thuringe. On le questionne, on lui demande pourquoi il a quitté ses frères et d'où il vient : Tannhæuser répond vaguement qu'il a commis une grande faute et qu'il doit l'expier en fuyant tous ceux qu'il aime. « Oublies-tu donc Élisabeth, lui murmure à l'oreille son ami Wolfram, Élisabeth, la nièce du landgrave, qui, depuis ton départ, a perdu toutes les grâces, tout l'enjouement de la jeunesse ? » A ce nom chéri qui lui rappelle un passé bien heureux, Tannhæuser cède et retourne avec ses amis à la cour du landgrave. — Voici la grande salle de la Wartbourg. Tannhæuser, conduit par Wolfram, y rencontre Élisabeth, qui, à l'approche de la fête nouvelle, évoquait en son souvenir les tournois passés, dont Tannhæuser sortait toujours vainqueur : la reconnaissance et le raccommodement se font vite entre les deux amants. Alors commence la fête solennelle des chanteurs. En présence des hauts seigneurs et grandes dames de la Thuringe, le landgrave ouvre le concours et déclare qu'Élisabeth, de sa main, récompensera celui des poètes qui aura le mieux « pénétré le mystère du pur amour ». Wolfram d'Eschenbach entre le premier en lice et chante l'amour idéal. Mais Tannhæuser, qui subit encore la domination de Vénus, relève le défi et célèbre une passion moins nuageuse. Walther se lève et riposte à Tannhæuser ; alors celui-ci, enflammé par le souvenir du Venusberg, reprend son hymne avec un enthousiasme croissant. L'assemblée se lève indignée, les femmes s'enfuient, les chevaliers tirent l'épée et se précipitent sur l'audacieux chanteur. Élisabeth, seule, le défend contre tous. Elle obtient enfin qu'on lui laisse la vie sauve, mais elle-même renonce à l'amour de celui qui n'est plus digne d'elle et le repousse. Le landgrave chasse l'impie et l'engage à se joindre aux pèlerins dont on entend retentir les derniers accents dans la vallée. « A Rome ! » s'écrie Tannhæuser, secouant soudain son hallucination et mesurant d'un regard l'abîme de maux où l'a jeté le pouvoir de Vénus. — Au commencement du troisième acte, Élisabeth est agenouillée aux pieds de la Vierge : elle implore avec ferveur le salut de Tannhæuser. Les pèlerins reviennent de Rome et Tannhæuser ne se trouve pas avec eux : la jeune fille,

alors, se retire à pas lents. Tannhæuser arrive le dernier, pâle, épuisé de fatigue et succombant sous le poids du remords. Il rencontre Wolfram et lui retrace son voyage en termes désespérés : le pape n'a pas exaucé sa prière. « Où vas-tu ? — Au Venusberg. » Alors apparaît Vénus, qui veut reconquérir le pécheur ; mais Wolfram le retient et lui montre le corps d'Élisabeth qui vient de se donner la mort. Le christianisme l'emporte sur la volupté païenne, et Tannhæuser expire auprès de la pure victime en s'écriant : « Sainte Élisabeth, priez pour moi ! »

Ce drame, dans sa simplicité grandiose, offrait une variété de tableaux favorable à l'inspiration du musicien ; de plus, étant d'un caractère élevé, surhumain, presque mystique, il exaltait l'âme au lieu de rabaisser l'esprit sur des accidents purement terrestres : autant un pareil sujet devait dérouter le public pris en masse, autant il avait dû captiver le novateur, dont il justifiait toutes les préférences pour les poèmes légendaires. « La légende, écrira-t-il plus tard dans sa *Lettre sur la musique,* à quelque époque et à quelque nation qu'elle appartienne, a l'avantage de comprendre exclusivement ce que cette époque et cette nation ont de purement humain, et de le présenter sous une forme originale très saillante et dès lors intelligible au premier coup d'œil..... Le caractère et le ton de la légende contribuent ensemble à jeter l'esprit dans cet état de rêve qui le porte bientôt jusqu'à la pleine clairvoyance, et l'esprit découvre alors un nouvel enchaînement des phénomènes du monde que ses yeux ne pouvaient apercevoir dans l'état de veille ordinaire. » Voilà pour le poème. En ce qui concerne la musique, est-il quelque chose de plus beau que cette ouverture où les deux éléments du drame entrent en lutte avec tant de violence, ou que le tableau du Venusberg, tel qu'il fut refait pour Paris ? Et tout ce qui vient après : la jolie chanson du pâtre avec le chœur du départ des pèlerins, puis le grand septuor des chevaliers, n'est-il pas pour compléter à souhait cet acte admirable ? Le second acte, en conscience, est inférieur aux deux autres. L'entrée d'Élisabeth et le début de son duo avec Tannhæuser sont encore remarquables ; mais l'allegro qui suit est vraiment par trop banal. Il y a de superbes passages dans le tournoi des poètes, comme le chant d'orchestre au moment où les pages font asseoir les seigneurs, ou l'imploration d'Élisabeth se jetant au devant des épées, ou encore la conclusion avec le chœur des pèlerins dans le lointain ; mais la scène du concours en son ensemble est monotone, et il ne paraît pas que l'auteur y ait réalisé cette fusion de la musique et de la parole, qui devait être à ses yeux la condition essentielle du beau musical : le souffle en est puissant,

mais uniforme, et le caractère y fait défaut, alors que tout l'intérêt devrait provenir du contraste et de l'opposition des divers chants d'amour improvisés par les trouvères. Le troisième acte, en revanche, est d'un bout à l'autre une conception de génie, une création tellement supérieure, que l'auteur, depuis, a pu l'égaler, mais non la surpasser.

Tel qu'il est, et malgré les imperfections du deuxième acte, *Tannhæuser* laisse entrevoir nettement où tend l'auteur et fait éclater déjà le moule de l'opéra. Quoique les formes du genre y persistent en plusieurs endroits, surtout dans le finale du premier acte et dans le duo entre Élisabeth et Tannhæuser, Wagner pouvait à bon droit se flatter d'avoir produit une œuvre aux trois quarts personnelle et d'avoir fait, victorieux ou non du public, un grand pas en avant de son maître Weber, de ce Weber qui, lui aussi, avait aspiré au drame, au moins par *Euryanthe,* et qui, dans sa prédilection pour les vieilles légendes populaires, avait pressenti qu'il deviendrait possible un jour de créer de toutes pièces un opéra allemand. On l'a dit avec raison : Wagner, dans ce dernier opéra, commençait là juste où Weber avait fini.



MAISON DE RICHARD WAGNER, A BAYREUTH.

CHAPITRE VII

LOHENGRIN A WEIMAR

C'est durant un séjour d'été qu'il fit aux eaux de Marienbad en 1845 — soit deux ou trois mois avant l'apparition de *Tannhæuser* — que Richard Wagner esquissa le plan de *Lohengrin*. Il était alors fort heureux d'en avoir fini avec *Tannhæuser;* il attendait un prochain succès réparateur et, pour la première fois depuis longtemps, il se laissait aller à sa gaieté naturelle en suivant le cours de riantes idées. Justement, ses amis lui conseillaient de traiter un sujet moins triste, qui pût facilement plaire au public, et, comme il avait la tête encore pleine de *Tannhæuser,* l'idée lui vint d'en faire une contre-partie comique en transportant la corporation des Maîtres Chanteurs de Nuremberg sur la scène, en opposant aux tournois poétiques des nobles *Minnesinger* les concours pédantesques des bourgeois de Nuremberg. De plus, comme il était toujours disposé à s'identifier avec ses héros, il aurait eu plaisir à s'incarner dans Hans Sachs, le dernier représentant de la poésie populaire, et dans le chevalier Walter, le poète à l'inspiration de flamme, tandis que ces pédants bornés auraient figuré les musiciens dont les plates productions lui barraient la route et les sots critiques qui le traitaient du haut de leur ignorance. Il ébaucha donc le canevas des *Maîtres Chanteurs,* mais il y renonça presque aussitôt, soit que le sujet fût réellement trop gai pour l'état actuel de son esprit, soit qu'il n'eût pas encore assez d'ironie à déverser sur ses détracteurs; — et il revint à *Lohengrin.*

Il connaissait depuis longtemps la légende du Chevalier au Cygne; il l'avait lue à Paris en même temps que celle de *Tannhæuser* et il ne l'avait pas goûtée davantage : il la rangeait dans un genre artificiel, celui des poèmes romantico-chrétiens, mais, quand il l'examina de plus près, au moment d'abandonner *les Maîtres Chanteurs,* il reconnut dans *Lohengrin* un mythe antérieur au christianisme et dont le point de départ était, non pas dans le surnaturel, mais dans le cœur même de la femme; il s'en éprit dès lors autant qu'il l'aimait peu auparavant. Comme il le dit lui-même, il puisa le courage d'entreprendre un

nouvel ouvrage où il pousserait encore en avant et se détacherait de plus en plus des opéras courants, précisément dans le sentiment qu'il avait de son complet isolement en face d'un public rebelle, puisque l'aide qu'il avait pensé trouver auprès d'un souverain intelligent venait de lui échapper. Cela marquait chez lui une tournure d'esprit bien étrange, mais aussi une ténacité rare et une disposition particulière à réfléter dans ses héros les impressions mêmes de son cœur. Quand il avait composé *le Vaisseau fantôme,* il soupirait lui-même après la femme idéale, après la patrie absente, souveraine réparatrice de tous les maux soufferts, ainsi que le Hollandais, ballotté sur la mer immense, soupire après la femme qui doit le racheter de la damnation éternelle; en écrivant *Tannhæuser,* il avait symbolisé la lutte qui venait de s'élever dans son cœur et dont il était sorti vainqueur, comme son héros, en sacrifiant les plaisirs charnels à la douce jouissance de la conscience satisfaite et de l'idéal entrevu ; dans *Lohengrin,* il allait s'élever plus haut dans les régions éthérées, vers les cimes radieuses, toujours comme son héros, alors que tout le monde, et le public, et la presse, et ses amis s'efforçaient de le faire redescendre à leur niveau. « En vérité, dit-il, *Lohengrin* est une apparition entièrement nouvelle; elle ne pouvait surgir en aucun autre temps que celui-ci, et seulement des dispositions d'esprit et de l'intuition que pouvait avoir de la vie un artiste qui, s'étant trouvé précisément dans ma position, en fût arrivé au point de son développement où j'en étais du mien, quand ce sujet m'apparut comme la tâche nécessaire qui s'imposait à moi[1]. » En d'autres termes, il composa *Lohengrin* et s'éleva du coup au chef-d'œuvre absolu, absolu selon les idées qu'il avait alors, parce qu'il y était invinciblement poussé par une force mystérieuse, en dépit de toutes les attaques ou remontrances, et qu'il ne pouvait pas faire autrement que d'obéir à ce démon intérieur.

Wagner disposa les situations et caressa les principaux motifs musicaux de son drame pendant tout l'hiver de 1845, immédiatement après l'échec de *Tannhæuser*, si bien qu'il put en commencer la musique au mois de septembre 1846, tandis qu'il était en villégiature à Grosgraufen, près de la résidence royale de Pilnitz. De même que pour *le Vaisseau fantôme,* il avait, d'instinct, commencé par la ballade de Senta, qui devint le pivot musical de la partition; de même, et cette fois de propos délibéré, il entama *Lohengrin* par le troisième acte et composa d'abord le récit du Saint-Graal, sur lequel il voulait bâtir tout son ouvrage. Entre temps survint la première reprise de *Tannhæuser,* et, comme elle réussit un peu mieux, il n'en eut que

1. *Richard Wagner d'après lui-même*, par M. Georges Noufflard, p. 215.

plus de cœur au travail. Il s'absorbait si fort dans la composition de *Lohengrin*, qu'il rêvait de s'isoler du monde afin d'obtenir le recueillement nécessaire : aussi pendant l'été de 1847 se ménagea-t-il une solitude absolue au vieux palais Marcolini, de façon qu'il put terminer l'introduction dès le 28 août ; il employa l'hiver et le printemps qui suivirent à tout instrumenter. C'était quelque chose assurément que d'avoir achevé sa partition ; mais il restait à la faire paraître, à la faire représenter. Or, ni l'éditeur Meser, qui avait publié sans profit ses trois premiers opéras, ni l'intendant royal, qui les avait montés, ne paraissaient disposés à se mettre encore en frais. Si bien que les bons amis de l'auteur allaient répétant que l'infortuné Meser, qui logeait au premier avant *Rienzi*, et qui avait dû monter d'un étage à chaque opéra, n'avait plus qu'à s'installer au grenier s'il voulait publier *Lohengrin ;* l'on assurait aussi, qu'à l'approche du chef-d'œuvre, le prix des cordes d'instruments subissait une hausse sensible : toutes plaisanteries charitables qui couraient Dresde et se colportaient jusque dans les journaux de Vienne. L'intendant royal, cependant, finit par céder, mais non l'éditeur, auquel Wagner était redevable d'assez grosses sommes pour leurs marchés antérieurs, et c'est la puissante maison Breitkopf et Hærtel qui, moyennant quelques centaines de thalers, acquit la propriété de *Lohengrin*.

Wagner avait dès lors d'autres projets en tête : il hésitait entre un *Siegfried*, sujet purement mythique, et un *Frédéric Barberousse*[1], sujet absolument historique ; autrement dit, il s'élevait dans son esprit un conflit suprême entre l'histoire et la légende. Il penchait d'abord pour Barberousse avec l'intention d'en faire un drame récité, sans musique ; mais il connut bientôt que pour placer la grande figure de Barberousse sous son jour véritable il fallait réunir tant de faits saillants qu'il ne resterait plus de place pour le drame proprement dit, tandis que s'il essayait de traiter son sujet librement, en employant les procédés du mythe, il détruisait complètement l'histoire et enlevait tout caractère propre à son héros. Il en conclut donc que, pour employer la forme mythique de la façon la plus parfaite, il fallait répudier tout compromis et prendre un mythe véritable. Une fois bien pénétré de cette double pensée que le drame idéal *ne devait pas être historique* et qu'il *devait être musical*, il rejeta complètement Frédéric Barberousse, et, dans l'automne de 1848, il écrivit le poème de *la Mort de Siegfried*. Il l'écrivit en vers allitérés, car il avait des idées à lui sur

1. Des études historiques faites en vue de *Barberousse*, il ne résulta qu'un curieux essai : *Die Wibelungen*, histoire du monde d'après la tradition, originairement destiné à un drame en prose, et traitant des points de contact de l'histoire avec le mythe ; il fut écrit en 1848 et publié à Leipzig en 1850.

la langue et s'était bâti tout un système de versification, tenant que l'allitération n'est rien moins que la force génératrice du langage et que la musique, avec son aide, atteindrait à une richesse, à une variété infinies; il prétendait aussi qu'il aurait dû renoncer à son *Siegfried* s'il n'avait pu mettre en sa bouche d'autres vers que ceux d'un commun usage. Il trouvait dans l'allitération, accentuant fort le rythme, une véritable *mélodie de langage* d'où découlait tout droit la mélodie musicale équivalente, etc., et c'est ce qu'il essaya de réaliser dans *la Mort de Siegfried,* mais sans résultat décisif, car il en va de l'allitération comme de la rime : elle s'atténue extrêmement quand les vers sont mis en musique, ainsi qu'on peut s'en convaincre en écoutant les *Nibelungen* [1].

En 1848, Richard Wagner fit entendre à Dresde un fragment capital de *Lohengrin,* tout le premier finale, dans un concert donné le 22 septembre, à l'occasion du troisième centenaire de la fondation de la chapelle royale. A la fin de la fête, il y eut naturellement un banquet et Wagner y fit un petit discours où il exprimait déjà cette pensée, tant de fois répétée depuis, que le théâtre avait un devoir : encourager exclusivement la production artistique nationale ; un but : aider à l'éducation, au relèvement du peuple pour et par la patrie allemande. Ainsi tout marchait régulièrement, et, après l'audition de cette page importante en public, *Lohengrin* aurait été tranquillement joué à Dresde, ainsi que l'avaient été *Rienzi, le Vaisseau fantôme* et *Tannhæuser,* s'il ne s'était produit un grand bouleversement politique. Il faut dire que Richard Wagner, peut-être sous l'influence des théories subversives qu'il avait puisées dans les Universités, mais aussi parce qu'en sa qualité de réformateur il n'était jamais content de ce qui existait, était très porté vers les idées révolutionnaires. Non pas qu'il eût des convictions réfléchies, arrêtées; mais parce qu'il était très misérable, criblé de dettes, traqué par ses créanciers; il attendait donc d'un changement politique une amélioration subite pour lui-même ou la réalisation immédiate de ses projets plus ou moins chimériques. Il noircissait déjà beaucoup de papier; il avait mis au jour un essai sur la réorganisation du théâtre de Dresde et du Conservatoire de Leipzig, qu'il voulait transporter sans plus de façon à Dresde : on

1. Richard Wagner a voulu reproduire ici les vers allitérés tels qu'il les trouvait dans les poèmes de l'ancienne *Edda.* Plus tard, dans *Tristan,* dans *Parsifal,* il emploiera un mélange d'allitérations, d'assonances et de rimes. L'allitération n'est autre chose que la répétition d'une même lettre ou de plusieurs dans un seul vers. Le célèbre vers de Racine : *Sa croupe se recourbe en replis tortueux,* est un exemple d'allitération par l'*r*. Cela s'étend à des syllabes similaires, ce qui est plutôt le cas de Wagner, comme dans ce jeu grammatical : *Le riz tenta le rat, le rat tenté tâta le riz.* L'assonance est une consonnance imparfaite, par exemple : *j'aime* et *pleine, herbe* et *conserve,* ou bien encore Mon ami *Pierrot,* prête-moi ta plume pour écrire un *mot.*

peut juger de l'irritation qu'une telle proposition avait dû soulever chez les habitants de Leipzig. Un peu plus tard, lorsque, à la suite des troubles produits en Allemagne par le contre-coup de la révolution de 1848 en France, un ministère d'opposition avait remplacé le ministère Kœnneritz en Saxe, il avait adressé au nouveau ministre de l'intérieur, Martin Oberlænder, avec lequel il sympathisait, un long projet de réorganisation du théâtre : il demandait qu'on séparât le budget de l'Opéra de celui de la cour, et qu'on remplaçât par une dotation annuelle prise sur le trésor public la subvention que le roi donnait jusque-là sur sa bourse privée. Il rêvait de centraliser toutes les institutions d'art existant en Saxe, avec quartier général à Dresde ; il voulait mettre le théâtre en état de guider le goût public au lieu de le suivre, et, pour lui donner une direction tout intellectuelle, il le transformait en une sorte de république artistique, soumise au régime représentatif ; enfin il faisait de ce théâtre idéal comme une annexe de l'Église et le rattachait au ministère des cultes.

De toutes ces belles propositions il n'était rien résulté, on ne les avait pas même examinées, et Wagner, froissé du peu d'attention qu'on prêtait à ce long travail, se tournait de plus en plus vers le parti révolutionnaire ; il frayait avec plusieurs de ses chefs, avec Semper, directeur de l'école d'architecture, son ami de longue date ; avec Kichly le philologue, avec Rœckel, directeur d'un nouveau journal démocratique ; il se laissait affilier à des sociétés secrètes et s'en allait prononcer un grand discours dans le *Dresdener Vaterlandsverein,* afin d'imprimer à la révolution projetée un caractère plus artistique et moins politique ; à quoi les chefs de parti répondirent en le traitant d'artiste visionnaire et d'esprit creux. De son côté, il ne les jugeait pas beaucoup plus favorablement et le leur laissait voir ; mais il n'en avait pas moins reçu une réprimande des autorités, qui jugeaient qu'un maître de chapelle royale avait autre chose à faire que d'aller pérorer dans les clubs. A cet instant de sa vie, isolé dans une société qui ne pouvait le comprendre et n'ayant plus qu'à se retirer en lui-même, il eut un instant l'idée de dépeindre son propre anéantissement volontaire dans un drame de *Jésus de Nazareth* où Jésus n'aurait pas été un Dieu descendu sur terre pour mourir, mais un homme heureux, désireux de vivre, et que les bassesses de ce monde dégoûtent à ce point qu'il marche à la mort comme à une délivrance. Il ne poursuivit pas cette idée de poème, d'abord, dit-il, parce qu'un tel Jésus aurait été bien difficile à faire admettre, et puis parce qu'un tel drame aurait été défendu par la censure aussi longtemps que la société n'aurait pas subi un changement radical : dès lors, à quoi bon l'ébaucher ?

REPRÉSENTATION DE « LOHENGRIN » A WEIMAR, EN 1850.

(Acte I : arrivée de Lohengrin.) — D'après une gravure du temps.

Malgré la gène où il se débattait, malgré les idées de rénovation sociale et musicale, avec le théâtre pour base et le bonheur universel pour but, qui bouillonnaient confusément dans sa tête, il ne serait probablement pas allé plus loin, si le révolutionnaire russe Bakounine n'était arrivé dans ce pays en fermentation. Celui-ci prit tout de suite sur Wagner une grande influence et l'amena à un tel degré d'exaltation, que l'ambitieux musicien, je tiens le fait de bonne source, adressa certain jour une lettre au roi pour lui conseiller de proclamer lui-même la République et de devenir ainsi le premier citoyen de cet État libre. Enfin, le 1er mai 1849, lorsque le roi prononça la dissolution de la diète saxonne et que les chefs du parti socialiste appelèrent le peuple aux armes, Wagner n'hésita pas à prendre le fusil et à courir aux barricades, ce qui étonna au plus haut point les gens qui savaient combien il avait eu à se louer de la princesse Sophie, sœur du roi : toujours l'influence de Bakounine. Les insurgés eurent d'abord le dessus ; l'arsenal fut pris, incendié, l'armée régulière défaite et le roi quitta la ville ; mais, trente-six heures après, les troupes prussiennes arrivaient, qui rétablissaient promptement l'ordre, et Richard Wagner prenait la fuite, ainsi que Semper et beaucoup d'autres : Bakounine était arrêté.

Une fois hors de Saxe, Wagner s'en alla tranquillement à Weimar demander asile à Liszt, avec lequel, oubliant sa première impression de Paris, il s'était lié de solide amitié, quand celui-ci était venu donner des concerts à Dresde : une grande conformité de tendances et de tempérament les avait rapprochés pour jamais. Liszt, ayant pris sa retraite à la cour de Saxe-Weimar, avait marqué son dévouement à Richard Wagner en exécutant d'abord l'ouverture de *Tannhæuser* (12 novembre 1848), puis l'opéra entier, le 16 février 1849, pour la fête de la grande-duchesse régnante, et, comme il s'en vante à bon droit dans une lettre adressée à Paris, au *Journal des Débats,* cette petite capitale, toujours hospitalière aux belles et grandes choses, avait fait la renommée de cet ouvrage dans toute l'Allemagne. Le succès avait été décisif, et Wagner, à Dresde, en avait reçu la confirmation sous la forme classique d'une tabatière en or. Accueilli par Liszt à bras ouverts, le fugitif aurait volontiers prolongé son séjour à Weimar, si, dès le 19 mai, il n'avait appris subitement, au cours d'une répétition de *Tannhæuser,* que des ordres étaient partis de Dresde pour arrêter, dans toute la Confédération Germanique, un « individu politiquement dangereux », du nom de Richard Wagner. En même temps, le *Wochenblatt,* de Francfort, publiait son signalement : « Wagner, trente-sept à trente-huit ans, taille moyenne,

cheveux bruns, front dégagé, sourcils bruns, yeux gris-bleu, nez et bouche proportionnés, menton rond, porte des lunettes. Paroles et gestes rapides. Vêtements : redingote de bouckskin vert foncé, pantalon noir, gilet de velours, cravate de soie, chapeau de feutre et bottes ordinaires. » Il n'y avait pas de temps à perdre : Liszt parvint à lui procurer un passeport et le conduisit jusqu'à Eisenach, sur la route de Paris.

En s'éloignant, Wagner savait qu'il laissait un ami sûr pour veiller sur son œuvre et la propager. « Un jour, a-t-il raconté, que j'étais malade, misérable et découragé, mes yeux tombèrent sur la partition de *Lohengrin,* que j'avais presque oubliée. Je reçus un coup douloureux en songeant que ces notes ne résonneraient jamais, demeureraient comme mortes, et j'écrivis deux mots à Liszt. Il me répondit en m'assurant que, malgré les ressources restreintes de Weimar, il ferait les plus grands efforts pour me faire jouer. » Et Liszt tint parole. Il se préparait alors à Weimar de grandes fêtes pour l'inauguration de la statue de Herder, le 25 août, jour de sa naissance, et aussi pour le 28 août, jour de la naissance de Gœthe, dont on avait célébré le centenaire l'année précédente avec un respect religieux. Lorsqu'on en vint à discuter le programme de ces deux journées, qu'il fallait fêter par quelque grande manifestation de l'art scénique, il fut décidé qu'on exécuterait, le 25, le *Prométhée enchaîné,* de Herder, dont Liszt écrirait la musique, et que, le 28, on représenterait, pour la première fois, le dernier opéra de Richard Wagner.

Liszt, aidé du chef d'orchestre Genast, s'occupa aussitôt de préparer l'exécution de *Lohengrin* conformément aux indications minutieuses que lui envoyait son ami : c'était à ce point que, trois jours avant la représentation, Wagner adressait encore des éclaircissements sur les moindres jeux de scène. Ce fut un grand bonheur pour lui d'apprendre que son ouvrage allait être exécuté sans aucune suppression ; mais combien sa joie dura peu ! Dès le lendemain de la première soirée, arrivèrent de Liszt et de Genast les demandes les plus pressantes d'autoriser quelques coupures. Wagner répondit par une lettre à Genast, où, malgré la joie que lui cause une collaboration aussi dévouée, il marque une résignation douloureuse et demeure persuadé qu'on n'arrivera pas du tout, par ces mutilations, à intéresser davantage le gros public ; d'ailleurs, il laissait ses amis libres d'agir à leur guise, en insistant pour qu'en cas pareil on ne le consultât plus jamais à l'avenir. Et, vingt ans plus tard, à propos de la représentation des *Maîtres Chanteurs* à Berlin, il formulera le même vœu en ces termes : « Comme ici, de même que la plupart du temps, je suis tout

à fait impuissant, si ce mal devait se produire, au moins qu'on ne m'en dise rien ! » Liszt et Genast usèrent modérément de la permission, mais ils en usèrent, et de là provient tout le mal que déplorent les familiers du maître ; la tradition de ces coupures s'est conservée, et, même au cœur de l'Allemagne, on exécute encore aujourd'hui *Lohengrin* avec des suppressions tolérées, sinon consenties par Richard Wagner.

Cette solennité musicale, à laquelle Liszt présidait, avait attiré un nombreux concours à Weimar ; la presse étrangère avait répondu avec empressement à l'invitation du célèbre artiste, et l'on marquait le plus vif désir de juger l'ouvrage qu'il patronnait si chaleureusement. La première représentation fut donnée au jour fixé, le 28 août 1850 ; si ce ne fut pas un triomphe, au moins l'œuvre, remarquablement rendue par Mmes Agthe et Faiztlinger (Elsa et Ortrude), par MM. Beck, Milde et Hœfer (Lohengrin, Frédéric et le roi), reçut-elle un accueil favorable. Au nombre des journalistes présents à Weimar, se trouvait un écrivain français de marque auquel on avait adressé une invitation, sans doute en raison de la première traduction française qu'il avait faite du *Faust,* de Gœthe : c'était Gérard de Nerval. En décrivant ces fêtes dans *la Presse,* Gérard dut dire au moins quelques mots de *Lohengrin,* et ce court jugement, si réservé, si peu autorisé qu'il soit, a son importance, car c'est probablement le premier écho qui ait retenti en France des succès de Richard Wagner. « ... On a donné aussi ce jour-là, pour la première fois, *Lohengrin,* opéra en trois actes, de Wagner. La musique de cet opéra est très remarquable et sera de plus en plus appréciée aux représentations suivantes. C'est un talent original et hardi qui se révèle à l'Allemagne et qui n'a dit encore que ses premiers mots. On a reproché à M. Wagner d'avoir donné trop d'importance aux instruments et d'avoir, comme disait Grétry, mis le piédestal sur la scène et la statue dans l'orchestre ; mais cela a tenu sans doute au caractère de son poème, qui imprime à l'ouvrage la forme d'un drame lyrique plutôt que celle d'un opéra. Les artistes ont vaillamment exécuté cette partition difficile qui, pour en donner une idée sommaire, semble se rapprocher de la tradition musicale de Gluck et de Spontini. Après *Rienzi* et avant *Lohengrin,* Wagner avait déjà donné le *Tannhœuser,* qui obtint un grand succès à Dresde et ensuite à Weimar. Le dernier opéra a paru un essai moins heureux de l'idée qu'il poursuit, de l'alliance intime de la poésie et de la musique. »

Et pendant ce temps-là, Wagner, retenu à Zurich, attendait avec anxiété des nouvelles de *Lohengrin.* Un de ses élèves, Carl Ritter —

RICHARD WAGNER EN 1853.

D'après un portrait de Clémentine Strocker-Escher, lithographié par Fr. Hanfstœngl.

(Communication de MM. Breitkopf et Hærtel.)

car il s'était mis à donner des leçons de composition — était allé à Weimar pour lui rapporter les renseignements les plus précis sur l'effet produit ; et Wagner ne se lassait pas de l'interroger, pour chercher à se rendre compte de ce que son œuvre était devenue en prenant corps sur la scène. En tout cas, ce seul *Lohengrin,* joué dans la petite ville de Weimar en son absence, avait fait plus pour lui que tous ses opéras précédents donnés dans la grande ville de Dresde ; il touchait à la célébrité. Ceux-là mêmes qui n'avaient pas compris grand'chose à *Lohengrin* n'en parlaient pas sans passion, sans inquiétude : on discutait beaucoup à ce sujet. Mais la polémique suscitée par ses précédents ouvrages, et qu'il avait suffi d'un opéra pour raviver, ne s'étendait pas encore hors des pays allemands. « Les musiciens, dit-il lui-même alors, n'avaient pas d'objection à ce que je me mêlasse de poésie, et les poètes ne répugnaient pas à confesser mon talent de musicien ; j'ai eu fréquemment le pouvoir d'enflammer le public : quant à la critique enseignante, elle m'a toujours maltraité. » Par tout le reste de l'Europe, on ne connaissait absolument rien de lui[1], tandis que *Lohengrin* faisait le tour de l'Allemagne et que dix grandes années se passaient sans que l'auteur exilé pût avoir le bonheur de l'entendre : « Vous verrez, disait-il à ses amis, que je serai bientôt le seul Allemand qui n'ait pas entendu *Lohengrin.* »

Bien que manifestement issu de la même souche que *Tannhæuser* et postérieur seulement de deux années, *Lohengrin* est une œuvre autrement mûre et complète que la précédente[2]. C'est l'expression la plus haute, la plus riche de ce qu'on pourrait appeler le deuxième style de Wagner. Tandis que *Tannhæuser* se rattache encore au *Vaisseau fantôme,* et, par de rares morceaux, à la tradition de l'école, à l'opéra français imité par Wagner dans *Rienzi, Lohengrin* s'en sépare ouvertement, en même temps qu'il fait prévoir la puissante évolution de pensée qui aboutira à *Tristan et Iseult.* Le poème de *Lohengrin* se meut en pleine légende, sans nulle attache avec l'histoire, et les sentiments mystiques qui guident les personnages, les mobiles auxquels ils obéissent, seraient tout à fait insuffisants pour bâtir un livret d'opéra à la façon de *la Muette* ou de *Robert ;* mais ils amènent cependant

1. Le 24 novembre 1850, peut-être par contre-coup des fêtes de Weimar, Seghers inaugurait à Paris ses fameux concerts de Sainte-Cécile en donnant l'ouverture de *Tannhæuser* qui passait tout à fait inaperçue, tant l'auteur était ignoré chez nous.

2. Wagner sentait bien qu'avec *Lohengrin* il avait fait un grand pas en avant de *Tannhæuser* et qu'il s'éloignait de plus en plus du goût contemporain, car c'était surtout Donizetti qui régnait à Dresde au temps de la composition de *Lohengrin ;* mais il ne s'exagérait pas son mérite et disait modestement dans une lettre écrite en 1847 : « Je suis plutôt disposé à douter de mes talents qu'à les surfaire, et je dois considérer mes entreprises présentes *(Lohengrin)* comme des expériences pour répondre à cette question : *L'opéra est-il possible ?* » Et le plus curieux est qu'il disait vrai, puisque peu après il caressa l'idée d'écrire un *Barberousse* sans musique : étrange illusion d'un esprit universel.

des épisodes tendres ou dramatiques tels qu'un compositeur n'en saurait désirer de plus beaux. On a remarqué qu'il existait, et Wagner lui-même en convient, des analogies frappantes entre les deux poèmes d'*Euryanthe* et de *Lohengrin,* qui empruntent à des légendes différentes des caractères et des situations à peu près semblables. Le comte de Telramund et Ortrude ne sont-ils pas agités par les mêmes passions que Lysiart et Eglantine; Elsa et Lohengrin ne se trouvent-ils pas, comme Euryanthe et Adolar, placés au milieu des mêmes situations poétiques et chevaleresques; enfin le roi d'Allemagne, Henri l'Oiseleur, et le roi de France innommé ne jouent-ils pas ici et là le rôle de juge et médiateur? C'est à la fameuse épopée de *Parsifal et Titurel,* dont l'auteur est Wolfram d'Eschenbach, l'un des plus célèbres *Minnesinger* de la fin du XIIe siècle, qu'est empruntée la légende de *Lohengrin;* et c'est dans l'un des tournois de chanteurs donnés à la Wartbourg, comme celui de *Tannhæuser,* que Wolfram chanta pour la première fois le poème de *Lohengrin,* à la prière du landgrave de Thuringe, des dames présentes et de son ennemi même, le magicien Klingsor, « lequel cherchait à le tenter à mal et à le gagner au diable en excitant son envie et son orgueil par une science supérieure à la sienne ». Mais Wolfram, soutenu par la Vierge, qu'il servait fidèlement, sortit vainqueur de cette lutte avec le malin esprit.

Lohengrin, le Chevalier au Cygne, est fils de Parsifal, auquel a été confiée la garde du Saint-Graal, ou Gréal, sur le mont Salvat; or, les pieux chevaliers chargés de ce saint office ne peuvent rester et agir sur terre qu'autant qu'un événement quelconque ne les a pas forcés de dévoiler leur mission divine et l'origine de leur force invincible. C'est ainsi que Lohengrin descend des régions inaccessibles pour défendre en champ clos Elsa, accusée d'avoir noyé son jeune frère, l'héritier du Brabant, par l'ambitieux Frédéric de Telramund et la femme de celui-ci, la haineuse Ortrude Ratbod; mais, avant de tirer l'épée pour Elsa, Lohengrin lui fait jurer qu'elle ne cherchera jamais à le connaître. Elsa souscrivant à cette condition, Lohengrin croise le fer avec Frédéric et le terrasse, mais il lui fait grâce de la vie. Tous les seigneurs brabançons le saluent alors pour leur chef dans l'expédition que l'empereur d'Allemagne prépare contre les Hongrois révoltés. Frédéric, déshonoré et dépossédé de ses biens, juge la partie perdue, mais Ortrude s'introduit en suppliante auprès de la généreuse Elsa; elle s'insinue dans sa confiance et jette dans ce cœur candide les premiers germes du doute et de la curiosité au sujet de son mystérieux époux. Elsa résiste à ses suggestions, mais, au moment même où elle va entrer triomphalement dans l'église, Frédéric somme son vain-

queur de se faire connaître devant toute la cour, et Elsa supporte déjà avec une impatience croissante le silence dédaigneux de son défenseur. A peine sont-ils réunis tous deux dans la chambre nuptiale qu'elle presse Lohengrin de questions pour lui arracher ce secret qu'elle brûle de savoir ; vainement celui-ci lui rappelle-t-il son serment solennel; Elsa, dont l'esprit s'exalte à chaque nouveau refus, croit que son mari va lui échapper, que le cygne blanc revient pour lui ravir son bien-aimé. Au moment où ce trouble de l'esprit et des sens atteint son paroxysme, Frédéric, caché par Elsa dans une chambre voisine, s'élance pour frapper Lohengrin, mais celui-ci se retourne et tue son adversaire; puis, voyant son bonheur à jamais évanoui, il ordonne qu'on revête Elsa de blancs habits et qu'on la conduise au tribunal du roi. Là, devant toute la cour assemblée, il dévoile et son origine et sa mission; il explique l'ordre souverain qui l'oblige à partir, mais avant de retourner au mont Salvat, il rend le jeune Godefroid à sa sœur Elsa, car le cygne blanc, qui avait amené Lohengrin, n'était autre que le jeune prince transformé en cygne par les maléfices d'Ortrude. Lohengrin disparaît à jamais et Elsa tombe sur le rivage frappée de mort.

Rien qu'à voir les principales lignes de ce poème, aujourd'hui connu dans le monde entier, n'est-on pas frappé du grand nombre de situations d'une rare puissance dramatique qu'il renferme et ne reconnaît-on pas que c'est, en somme, la fable antique de Psyché, transportée au Moyen-Age et fondue avec les légendes religieuses d'une époque de ferveur et de foi? Ce qui frappe déjà à la lecture de la partition de *Lohengrin,* mais ce qui est bien autrement saisissant à la représentation, c'est la forme absolument nouvelle dans laquelle elle est conçue et qui est de tout point conforme à la vérité la plus absolue. Chaque acte forme dans son entier comme un vaste morceau symphonique, dont les dessins d'orchestre varient à l'infini selon l'expression des scènes ou le sentiment des personnages, mais sans se rompre en aucun endroit. Au-dessus de cette trame orchestrale, dans cette atmosphère sonore qui double la puissance de la voix et l'expression mélodique des phrases chantées, chaque personnage déclame juste ce qu'il doit dire, jamais moins ni plus, en un récit toujours très mélodieux et très élevé, mais sans se répéter, sans presque jamais chanter avec un autre personnage, car il est également contraire à la vérité que deux personnes parlent ensemble, comme Grimm et Rousseau l'ont fait remarquer depuis longtemps, ou qu'une seule redise plusieurs fois le même refrain ainsi qu'un exercice vocal. D'ailleurs, Wagner supplée d'une façon admirable à ces répétitions inexplicables et inexpressives par des phrases caractéristiques qui déterminent non seulement un personnage, mais une

REPRÉSENTATION DE « LOHENGRIN » A MUNICH, EN 1867.

(Acte II, scène dernière.) — Dessin de M. Th. Pixis.

situation, une scène tout entière, l'état même de l'âme à tel moment donné, et qu'il fait reparaître, qu'il combine toutes ensemble avec une aisance incroyable. Cette forme musicale entièrement nouvelle, et dont rien ne peut donner une idée, doit causer une vive surprise à l'auditeur le mieux préparé et l'on ne saurait exprimer l'effet produit en prenant pour point de comparaison nos opéras ordinaires; mais cependant il semble impossible que tout esprit non prévenu ne soit pas frappé d'admiration devant une œuvre où des éléments si divers sont maniés avec une telle force de volonté et une telle puissance d'inspiration. Chez nombre de gens, plus lents à comprendre ou à s'émouvoir, l'admiration sera plus longue à venir, mais elle viendra sûrement et n'en sera que plus réfléchie, plus inébranlable.

« Il est impossible, dit Liszt dans une brochure écrite peu de temps après la représentation de *Lohengrin*, d'apprécier cet ouvrage avec justice si l'on veut y chercher l'ancienne facture d'opéra, les divisions accoutumées des morceaux de chant, la distribution reçue des airs, romances, *soli* et *tutti*, en un mot toute l'économie adoptée pour faire valoir les chanteurs et les mélodies, dans une proportion souvent arbitraire en faveur des premiers. Wagner abjure solennellement toute prise en considération des exigences habituelles de *prima donna assoluta* ou de *basso cantante*. A ses yeux, il n'y a pas de chanteurs, il n'y a que des rôles; si bien qu'il trouve parfaitement simple de faire garder le plus complet silence à une première cantatrice durant tout un acte, où sa présence, effectivement nécessaire à la vraisemblance de la scène, ne doit être marquée que par un jeu muet, certainement aussi dédaigné qu'inexécutable par toute *diva* italienne[1]. » Ortrude, en effet, ne dit rien pendant tout le premier acte de *Lohengrin*; elle ne chante un peu que dans le finale, et cependant, si l'actrice chargée de ce rôle possède un véritable sens dramatique, elle saura tirer les plus beaux effets de ces jeux de scène muets.

Autant il est difficile d'expliquer la forme technique, le mérite intrinsèque et la puissance rayonnante de cette musique à qui ne l'a jamais entendue, autant il est malaisé d'en citer un morceau plutôt qu'un autre, car il n'y a pas, à proprement parler, de morceaux, et l'on ne saurait détacher une partie quelconque de l'unité si complète et si serrée que forment ces opéras, par leur style aussi distant du récitatif banal que des périodes cadencées de nos grands airs. L'auteur a voulu que l'effet fût produit sur l'auditeur, non par telle phrase ou telle page, mais par l'ouvrage entier, et il y a complètement réussi. De là vient l'impossibilité d'en extraire une mélodie, un fragment complet

1. *Lohengrin et Tannhæuser*. (Leipzig, chez Brockhaus, 1851.)

par lui-même, à moins de chanter toute une scène, comme celle du troisième acte, qui dépasse de beaucoup les proportions ordinaires d'un duo; de là vient aussi que les morceaux qu'on exécute isolément dans des concerts : le prélude, la marche religieuse, la marche nuptiale, n'ont leur plein rayonnement que lorsqu'ils sont à leur place naturelle au milieu du drame, entre les fragments qui les ont annoncés et ceux qui les rappelleront.

Chaque acte est également admirable, à le considérer dans son ensemble, et bien avisé serait celui qui dirait auquel des trois donner la préférence : du premier, avec ces magnifiques récits du roi, l'entrée poétique et la chaste prière d'Elsa, la descente de Lohengrin aux cris de la foule affolée, les adieux du chevalier à son cygne et ce grandiose finale du duel; — du deuxième, avec la scène où Ortrude réveille l'orgueil de Frédéric, avec la rêverie d'Elsa et les supplications hypocrites d'Ortrude, les brillants appels de trompette au lever du jour, la magnifique marche religieuse et l'intervention foudroyante de Frédéric; — ou du troisième, avec la marche nuptiale et le chœur des fiançailles, l'incomparable duo d'amour, enfin la réunion de tous les seigneurs feudataires au Champ de mai, et les récits tour à tour résignés et triomphants du chevalier qui retourne veiller sur le Saint-Graal.

Le succès obtenu à Weimar par la tentative de Liszt eut donc un très grand retentissement et se propagea rapidement par toute l'Allemagne; depuis trente ans et plus, cet ouvrage que des plumes françaises, hier encore hostiles, déclarent aujourd'hui un chef-d'œuvre, s'est établi victorieusement sur les scènes lyriques du monde entier[1]. Non seulement c'est l'opéra qui obtient, chaque hiver, le plus grand nombre de représentations à Vienne et à Berlin, mais il est considéré comme classique en Russie, où toute une école, qui a produit des ouvrages très remarquables, traite déjà Wagner de rétrograde; il est accepté en Espagne, en Italie, applaudi au Nouveau-Monde. Il n'y a pas longtemps qu'il se jouait concurremment à Londres sur deux théâtres et donnait lieu à une lutte courtoise entre la Nilsson et l'Albani dans le rôle d'Elsa; enfin, il reparaît régulièrement sur l'affiche à Bruxelles, pays de langue française, et ce retour constant d'un ouvrage très goûté et

1. *Lohengrin* était représenté à Wiesbaden, en 1853; à Leipzig, Schwerin, Francfort, Darmstadt, Breslau et Stettin, en 1854; à Cologne, Hambourg, Riga et Prague, en 1855; à Munich et à Vienne, en 1858; à Berlin et à Dresde, en 1859, etc., etc. — *Lohengrin* en français, traduit par M. Ch. Nuitter, fut joué pour la première fois au théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, le 22 mars 1870. Distribution : Mlles Sternberg (Elsa) et Derasse (Ortrude); MM. Blum (Lohengrin), Troy (Frédéric, et Pons (le roi). Une première reprise eut lieu le 14 avril 1871, avec les mêmes chanteuses, plus MM. Warot, Monrier et Jamet; une deuxième s'effectua le 29 octobre de la même année avec Mlle Sternberg, Von Edelsberg; MM. Warot, Lassalle et Vidal. Enfin cet opéra prenait sa place au répertoire après la brillante reprise du 25 mars 1878, où il était chanté par Mmes Fursch-Madier et Bernardi, MM. Tournié, Devoyod et Dauphin.

assuré du succès semble en Belgique aussi naturel que peut l'être à Paris celui de *Guillaume Tell* et des *Huguenots*.

D'ailleurs, où qu'on joue à présent *Lohengrin,* les auditeurs non prévenus et les plus novices, ceux selon le cœur de Wagner, sont toujours frappés, ravis, maîtrisés par cette symphonie accompagnant et commentant le drame. Eh bien! sans qu'ils s'en rendent compte, ils sont, là, pris et captivés par l'idée wagnérienne pure, à savoir par le retour, le contact et la fusion de diverses phrases caractéristiques reparaissant sous les aspects les plus divers, se contrariant ou se mariant au gré, non du musicien, mais du drame, et arrivant à former ainsi un tout symphonique incomparable. Ceux qui veulent déprécier Wagner, le connaissant mal, assurent qu'il n'a fait en cela qu'imiter Weber et tant d'autres compositeurs qui ont, eux aussi, mis quelques mélodies en évidence pour les faire reparaître en différentes situations. Mais il y a tout un monde entre la manière dont Weber ramène une ou deux fois certaines phrases principales, toujours à découvert avec leur entier développement, et la façon dont Wagner, une fois ces motifs-types posés, les reprend, les accouple et les combine en un tissu symphonique d'une seule pièce et dont nul compositeur théâtral n'avait eu l'idée avant lui.

Or, il est à l'honneur des premiers partisans de n'avoir pas ri d'un tel coup de génie, ainsi que l'a fait Berlioz, et d'avoir compris quels horizons nouveaux pareille initiative ouvrait à l'art musical.

RICHARD WAGNER CHEF D'ORCHESTRE.
Caricature allemande de Gust. Paul, 1863.

CHAPITRE VIII

RICHARD WAGNER EN EXIL — ÉCRITS THÉORIQUES
COMPOSITION DES NIBELUNGEN

ICHARD WAGNER, proscrit d'Allemagne, arrivait à Paris au milieu du mois de mai 1849. En lui conseillant d'aller en France. Liszt espérait qu'il pourrait aisément s'y faire une position solide et lui-même s'était laissé gagner à cet espoir. Mais, dès ses premiers pas à Paris, le découragement le prit. Il voulait se faire connaître en publiant dans un journal français des séries d'articles où il exposerait ses vues sur l'Art et la Révolution; mais cela ne put aboutir, et le directeur des *Débats,* auquel Liszt l'avait adressé, lui dit sans façon que Paris était bien plus disposé à plaisanter qu'à discuter sérieusement les théories d'un musicien allemand sur les rapports de son art avec la politique. Une fois bien constaté le triste état de la musique en France et l'éloignement de tout directeur à risquer sur la scène un grand opéra tragique, Wagner résolut de partir, et dès le mois de juin il arrivait à Zurich où s'étaient réfugiés plusieurs de ses amis politiques de Dresde.

Il s'y fixait à demeure et, au mois d'octobre, il devenait citoyen de cette ville, où sa femme était venue le retrouver. Ces années d'exil lui furent douces, en somme, à ce qu'il dit : « Il me serait impossible de décrire ma joie, après que j'eus passé par-dessus les premières impressions douloureuses et que je me sentis libre, enfin, de ce monde de tortures et de désirs, libre de l'entourage ennuyeux qui avait fait naître en moi ces désirs. » Il s'accomplit alors une transformation capitale chez Richard Wagner. Il prit la plume afin d'expliquer et de défendre ses idées, et ces premières années d'exil sont marquées par une longue série d'écrits théoriques et critiques. « Mon état mental, disait-il en revenant sur ces livres et ces essais, ressemblait à une lutte; j'essayai d'exprimer théoriquement ce que je ne pouvais exprimer par une création directe, en raison du désaccord complet de mes aspirations d'artiste avec les tendances du public, particulièrement au sujet de l'opéra. »

Le premier de ces écrits est *l'Art et la Révolution,* où dominent les préoccupations politiques et sociales, aboutissant à cette conclusion qu'un bouleversement complet peut seul remettre l'homme en état de goûter l'art pur et véritable. Wagner remonte au théâtre d'Eschyle et de Sophocle dans lequel il trouve l'art parfait, la manifestation superbe d'une race où l'homme se développait en toute liberté, selon ses instincts, ne connaissant, n'adorant que les forces de la nature qu'il personnifiait en ses dieux. Pour quelles causes cet art a-t-il décliné? Par les mêmes raisons que l'état social lui-même : parce que la Rome antique d'abord, par son orgueil de domination, le christianisme ensuite par son mépris du monde, enfin l'industrie moderne par cette soif du luxe et du gain, qui gagne jusqu'aux artistes, ont également étouffé l'art en détournant l'esprit humain de la contemplation et de la jouissance de ces forces de la nature. Vienne donc une révolution qui renverse tout l'échafaudage social, balaie tous les préjugés qui aveuglent et dégradent l'homme, et le ramène à l'état de nature, où il pourra comprendre et aimer l'art[1] !

Cette brochure, qui ne donnait qu'une indication, fut bientôt suivie d'un travail de longue haleine qui occupa Wagner plusieurs mois et qu'il intitula plaisamment *Œuvre d'art de l'avenir,* pour bien marquer que son idéal ne se réaliserait pas de sitôt; de plus, il le dédiait à Feuerbach, en le remerciant par épître du bien que lui avaient fait ses ouvrages de philosophie. Par malheur, Wagner s'est laissé aller à adopter la phraséologie de Feuerbach en l'appliquant à ses propres théories, de sorte que le résultat déroute le lecteur et que ce travail, d'un style chaleureux et d'une valeur réelle, est pénible à lire à tous égards. Il y reprend les idées esquissées dans le précédent opuscule et les développe à sa façon.

Les trois arts frères : la poésie, la musique et la mimique, étaient unis, dit-il, dans le drame des Grecs; mais le drame disparut avec la chute de l'État athénien, l'union des arts fut dissoute et chacun d'eux eut une existence à lui, tombant par instants au niveau d'un simple passe-temps. A l'époque de la Renaissance, et depuis, on essaya de les rassembler encore, mais ce fut en vain, quoique la technique et la portée de chaque art, pris en particulier, aient augmenté. De nos jours, chaque art séparé a acquis son plein développement et ne peut être poussé plus loin sans devenir incompréhensible, fantastique, absurde. A ce degré de perfection, il demande à s'associer à un art voisin, la poésie à la musique, la mimique à tous les deux; alors, chacun de ces arts devra abandonner ses prétentions égoïstes pour concourir à un ensemble

1. *Richard Wagner,* par L. Bernardini

artistique idéal et le « drame musical » pourra devenir pour les générations futures ce que le drame de la Grèce était pour les Grecs[1].

En 1850, la *Nouvelle Gazette musicale* de Leipzig publiait, sans crier gare, un article intitulé : *Du Judaïsme dans la musique*, signé du pseudonyme de K. Freigedank (libre pensée)[2]. Comme ce journal, alors édité par Brendel, avait à peine quelques centaines de lecteurs, cette attaque si violente contre la race juive et surtout les compositeurs juifs, ne fit pas tout d'abord autant de bruit que Wagner s'en était flatté : on ne reproduisit pas le factum et tout se borna pour le moment à des représailles contre l'éditeur, à défaut du véritable auteur qu'on soupçonnait bien, mais qui demeurait caché. Brendel enseignant l'histoire de la musique au Conservatoire de Leipzig, onze des professeurs, ses collègues, le sommèrent par lettre d'abandonner sa chaire ou de démasquer l'écrivain ; mais Brendel refusa de se soumettre à cette alternative : il conserva sa place et garda le secret.

Cependant le nom vrai de l'auteur était sur toutes les lèvres, tant sa manière était reconnaissable, et déjà bien des journalistes lui devenaient ouvertement hostiles. C'est qu'il attaquait là sans merci les plus puissants et les plus applaudis des musiciens allemands : Mendelssohn et Meyerbeer. Il part de cette opinion que les Juifs, en quelque langue qu'ils s'expriment, ont toujours l'air de parler en étrangers une langue apprise, non leur langue naturelle, et il en conclut qu'ils sont encore bien plus impropres à traduire idées ou sentiments par le chant, qu'ils deviennent alors insupportables et répugnants. Le Juif civilisé, lorsqu'il prétend se manifester dans l'art, ne peut être inspiré que par des choses ordinaires, triviales, car son prétendu instinct artistique n'est que son instinct naturel du gain et le porte à sacrifier l'art pur à telle ou telle forme actuellement à la mode et, par conséquent, lucrative : « Peu lui importe ce qu'il crée, pourvu qu'il force l'attention ; il n'a qu'un souci : celui de la forme. » Après toutes sortes d'aménités de ce genre à l'adresse de la race juive en général,

1. *Dictionnaire de musique*, de Grove ; article : *Wagner*, par M. Dannreuther.

2. Lorsqu'il parut une réédition augmentée en brochure (Leipzig, 1869), Wagner la signa de son nom véritable ; alors, une foule d'articles et de pamphlets plurent de tous côtés, et s'il désirait du tapage, il fut servi à souhait, car, du coup, cette brochure et d'autres ouvrages de lui, demeurés inconnus jusque-là, trouvèrent quantité d'acheteurs. Ses amis cherchent à disculper Wagner de la sorte : Meyerbeer, disent-ils, quand il patronnait Wagner à ses débuts, le faisait dans son propre intérêt et pour s'assurer l'allié qui lui manquait parmi les vrais musiciens, des maîtres comme Spohr et Marschner, Mendelssohn et Schumann, n'appréciant que les talents commerciaux de Meyerbeer et regardant sa musique comme une farce ingénieusement combinée, etc. Il est possible que Meyerbeer ait eu cette arrière-pensée d'enrôler Wagner dans son parti, qui comptait surtout des adhérents littéraires et des soutiens dans la presse ; il n'en est pas moins vrai qu'il a protégé Wagner d'une façon très efficace et qu'une lettre de lui avait décidé de l'acceptation de *Rienzi* à Dresde ; il n'en est pas moins vrai que Wagner, non seulement s'était laissé faire une douce violence, mais qu'à diverses reprises il avait sollicité lui-même et provoqué l'intervention de Meyerbeer : c'est là ce qui aurait dû l'arrêter.

il attaque en face et nommément ses deux ennemis : voilà ce que n'aurait pas fait quelqu'un de plus avisé.

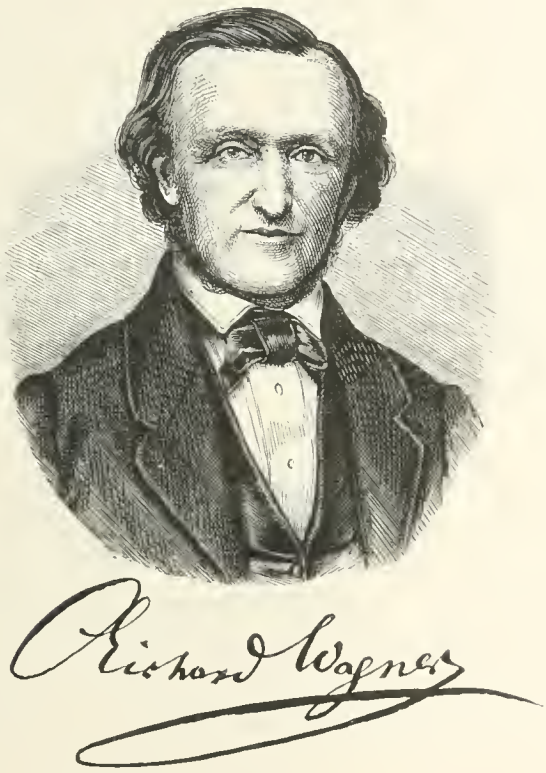
Pour Mendelssohn encore, il déclare qu'aucun autre compositeur juif n'excite également sa sympathie et que c'est un spectacle douloureux que de le voir lutter contre l'impuissance originelle à laquelle il est condamné par sa naissance : « Le résultat entier que nous a donné l'examen des raisons de notre antipathie contre l'élément juif, tout ce qu'il y a en lui-même et chez nous de contradictoire, toute son impuissance à se mettre en rapport avec nous; son infructueuse tentative pour développer des fruits ayant germé sur un sol d'où il est exclu, tout cela se montre au plus haut degré et comme un conflit vraiment tragique dans la nature, dans la vie, dans la production artistique de Mendelssohn, mort si jeune. En cet homme, nous reconnaissons qu'un Juif peut être doué du plus beau, du plus grand talent; qu'il peut avoir reçu l'éducation la plus soignée, la plus étendue; qu'il peut avoir la plus grande, la plus noble ambition, sans arriver une seule fois, malgré tous ces avantages, à produire sur notre esprit et notre cœur cette profonde impression que nous attendons de la musique, dont nous la savons capable, l'ayant éprouvée tant de fois, dès qu'un héros de notre art nous faisait entendre un seul de ses accents. »

Pour Meyerbeer, il y a moins de circonlocutions : « La faculté de tromper est si grande chez cet artiste qu'il se trompe lui-même, et peut-être le veut-il aussi bien par rapport à lui-même que par rapport au public. Nous croyons, en effet, qu'il voudrait bien créer des œuvres d'art et qu'il sait qu'il n'est pas en état de le faire : pour sortir de ce conflit pénible entre sa volonté et sa faculté, il compose des opéras pour Paris et les fait exécuter dans les autres pays, — ce qui est, de nos jours, le moyen le plus sûr d'acquérir la gloire d'artiste sans être artiste. Quand nous le voyons ainsi accablé par la peine qu'il se donne pour se tromper lui-même, il nous apparaît presque comme un personnage tragique, mais il y a chez lui trop d'intérêt personnel en jeu pour qu'il ne s'y mêle pas beaucoup de comique : d'ailleurs, le Judaïsme qui règne dans les arts, et que le compositeur représente dans sa musique, se distingue surtout par son impuissance à nous émouvoir et par le ridicule qui lui est inhérent. »

Entre les tenants du premier qui ont une profonde horreur du second, et ceux du second, jaloux surtout de la belle position de compositeur sérieux acquise par Mendelssohn, Wagner dénonce un tiers parti : celui des Juifs qui continuent à composer, et qui cherchent à empêcher tout scandale entre les deux groupes, afin de ne pas provoquer l'attaque et de pouvoir poursuivre en paix leur travail

de fabrication : « Ceux-là, dit-il, ont de la considération pour le succès fructueux des opéras de Meyerbeer ; ils pensent que, du moment que l'affaire rapporte, il y doit y avoir là quelque mérite, sans qu'on puisse tout approuver et tout donner pour résistant. »

Conclusion : « Nous devons encore parler d'un autre Juif qui se produisit parmi nous comme auteur. Il est sorti de sa position de Juif pour s'unir à nous, afin de se délivrer : il n'a pas réussi et a dû avoir conscience qu'il ne réussira *qu'en cherchant avec nous la délivrance*



RICHARD WAGNER VERS 1855.

D'après une gravure sur bois. — La signature, rapportée, est de 1868.

commune qui doit faire de nous tous de véritables hommes. Mais devenir homme avec nous, c'est, pour les Juifs, avant tout, cesser d'être Juifs. Bœrne avait cessé de l'être, et c'est précisément lui qui apprend que cette délivrance ne peut être obtenue dans une douce quiétude et dans une nonchalance froide et indifférente, mais qu'elle est, pour les Juifs, comme pour nous, le prix d'une lutte remplie de peines, de souffrances et de douleurs. Que les Juifs prennent franchement part à cette lutte qui doit détruire notre nature actuelle, et nous serons unis et inséparables ! Qu'ils se souviennent en même temps que la délivrance de la

malédiction qui pèse sur eux ne peut être que celle d'Ahasvérus : *l'Anéantissement.* » Gloire à Schopenhauer !

Wagner publiait vers le même temps d'autres articles moins retentissants, écrits théoriques ou souvenirs personnels qu'il envoyait de droite et de gauche en Allemagne. Durant les deux premières années qu'il passa à Zurich, à travers ses nombreux travaux de critique, il conduisait des concerts à grand orchestre ou surveillait des exécutions de ses œuvres au Stadttheater, aidé déjà par ses jeunes disciples Carl Ritter et Hans de Bülow ; il faisait des conférences sur le drame musical, où il lisait *la Mort de Siegfried* en manière d'exemple ; enfin, sur le conseil de ses amis qui rêvaient toujours pour lui d'un succès décisif à Paris, il était entré en rapport avec un librettiste français, et terminait le projet d'un drame sur la légende scandinave de *Wieland le forgeron,* où il se mettait lui-même en scène et racontait ses propres souffrances.

Il espérait que ce poème, une fois achevé et traduit en vers français, trouverait un accueil favorable, et, pour hâter l'affaire, il arriva lui-même à Paris en février 1850 ; les journaux allemands racontaient même à leurs lecteurs qu'il vivait partie ici, partie à Bruxelles, et qu'il employait ses loisirs à traduire en allemand *les Mystères de Paris,* d'Eugène Sue. Il ne faisait rien de tout cela, et, s'il avait tenté quelque démarche, il se serait heurté au *Prophète,* qui venait de se jouer durant l'année précédente, et qui, Meyerbeer aidant, occupait alors toute l'attention du monde musical. Le désespoir qui le prit, joint à son mauvais état de santé, lui causa une maladie nerveuse ; il dut se rendre à Bordeaux, puis à Villeneuve, sur le lac de Genève, afin de se guérir, et, dès le mois de juillet, il était de retour à Zurich. Il abandonnait complètement ce *Wieland* pour penser à mettre en musique *la Mort de Siegfried ;* mais surtout il revenait à ses travaux de critique et, dans le courant de 1851, il publiait presque en même temps la fameuse *Communication à mes amis,* si souvent citée, sous forme de préface aux trois poèmes du *Hollandais volant,* de *Tannhæuser* et de *Lohengrin,* réunis en un volume, et son écrit théorique le plus considérable : *Opéra et Drame.*

Cet ouvrage, qui ne contient presque plus de politique ni de pseudo-philosophie, est divisé en trois parties : 1° *l'Opéra et l'essence de la musique ;* 2° *le Théâtre et l'essence de la poésie dramatique ;* 3° *la Poésie et la Musique dans le drame de l'avenir ;* et toutes les trois tendent à démontrer ceci : que, dans l'opéra, le moyen d'expression, à savoir la musique, a été pris comme seul objet et but, tandis que le vrai but, à savoir le drame, a été subordonné aux formes musi-

cales. La situation respective des deux arts a donc été complètement renversée et l'effort de l'auteur tend à la rétablir.

D'où le mal est-il venu? De la cantate dramatique italienne, embryon de l'opéra, où les jeux de scène et l'action n'étaient qu'un prétexte à faire chanter des airs, où la tâche du compositeur se bornait à écrire des morceaux selon le type adopté pour tel ou tel sujet et surtout pour tel ou tel chanteur. Lorsque le ballet se greffa là-dessus, le musicien dut tendre à reproduire des formes de danse populaires comme il reproduisait pour la voix des chansons populaires industrieusement défigurées; les airs chantés se relièrent entre eux au moyen de récitatifs conventionnels; quant aux airs de danse, ils allaient tout bonnement à la queue leu leu.

Survint Gluck, le premier réformateur, qui fit de grands efforts pour mieux approprier sa musique à l'action dramatique. Il modifia la mélodie en suivant les inflexions, les accents du langage parlé; il mit un terme à l'étalage de la virtuosité pure et força les chanteurs à devenir les interprètes de ses intentions dramatiques; mais pour la forme même — et c'est là le point capital — il laissa l'opéra tel qu'il l'avait trouvé. L'ouvrage entier demeura un assemblage de récits, d'airs, de chœurs et de ballets tout comme avant, et les auteurs qui travaillaient pour Gluck lui fournissaient pour les airs des paroles où l'action, sans être absolument négligée, était reléguée au second plan.

Les grands successeurs de Gluck : Méhul, Cherubini, Spontini, développèrent l'ensemble musical et dramatique et s'affranchirent ainsi du monologue ininterrompu formé par les airs de l'ancien opéra. C'était là un pas considérable en avant, et l'opéra acquérait alors son plein développement, au moins par ses côtés essentiels; car, quoique Mozart ait produit de la musique pure, plus riche et plus belle que celle de Gluck, il n'est pas douteux que les éléments de l'opéra ne soient exactement les mêmes chez l'un et chez l'autre maître. Par la suite également, dans les ouvrages de Weber et de Spohr, de Rossini. Bellini, Auber, Meyerbeer, etc., l'histoire de l'opéra n'est pas autre chose que l'histoire de la « mélodie d'opéra ».

Dans la deuxième partie de son travail, Wagner s'occupe du sujet et de la forme dans le drame parlé. En ce qui concerne le sujet, il indique deux facteurs distincts : d'abord, les récits romanesques du Moyen-Age et son rejeton, le roman moderne; puis, le drame grec, ou plutôt la forme essentielle de ce drame, telle qu'elle est donnée dans la *Poétique* d'Aristote. La plupart des pièces de Shakespeare sont pour lui des histoires dramatisées, tandis que celles de Racine sont construites selon les théories d'Aristote.

En continuant cette étude, il arrive à examiner les ouvrages de Gœthe et de Schiller et aboutit à cette conclusion : que les sujets historiques offrent de grandes difficultés pour être traités en drame et que le théâtre moderne fait fausse route en poursuivant la représentation de la réalité contingente, au lieu de provoquer l'essor de nos facultés imaginatives. Schiller, par exemple, reste comme accablé sous la masse des faits historiques de son *Wallenstein,* tandis que Shakespeare, en excitant l'imagination du spectateur, lui eût donné la vision de la guerre de Trente ans tout entière, dans le temps occupé par la trilogie du poète allemand.

Ensuite, il établit un rapprochement ingénieux entre la tragédie de Racine et l'opéra de Gluck : Racine, dit-il, s'attache moins à l'action proprement dite qu'aux motifs qui la déterminent et aux effets qui en résultent ; or, les instincts de Gluck l'amenèrent à traduire la *tirade* de Racine en *air*. Enfin il se préoccupe de savoir à quelles difficultés se sont heurtés Gœthe et Schiller quand ils ont voulu combiner le fond dramatique avec la forme poétique, et cet examen l'amène à conclure, d'une part, que les sujets mythiques sont les plus favorables au drame idéal ; de l'autre, que la musique est le langage par excellence pour mettre ces sujets en leur plus beau jour.

De là, fusion nécessaire entre le drame et la musique. Il la réclame en terminant la troisième partie de sa brochure ; il explique aussi que l'accroissement si riche de la musique à notre époque peut seul produire un drame idéal tel que celui qu'il a en vue et qu'on ne l'aurait jamais pu réaliser avant ce merveilleux développement de la technique musicale. Alors, il expose à loisir toute sa théorie de l'art nouveau : relations de la poésie et de la musique, fonction de l'orchestre, etc. ; et cette dernière partie, à ses yeux la plus importante, fut justement la moins comprise à l'origine, par l'excellente raison qu'il ne pouvait donner là que des indications abstraites, sans les illustrer par des exemples : il s'exposait de la sorte à être assez mal entendu.

D'autre part, la deuxième partie, avec ses observations sur l'art du dramaturge et ses nombreux renvois à Shakespeare et Racine, à Gœthe et Schiller, excita quelque peu l'attention des littérateurs purs, mais demeura non avenue auprès des musiciens. La première partie, au contraire, émut dès l'abord le monde musical et souleva des discussions passionnées, moins à cause des propositions mêmes que par les attaques qu'on crut encore y découvrir contre des compositeurs en vue, contre Meyerbeer en particulier, et dont on se montra fort scandalisé. Ce fut seulement par la suite et lorsque les propres créations du

RICHARD WAGNER VERS 1857.

D'après une lithographie.

novateur purent servir d'exemples précis et de preuves concluantes à son écrit qu'on s'avisa de voir dans ce travail littéraire et musical de premier ordre autre chose qu'une fantaisie satirique; on reconnut alors tout ce que Wagner avait mis là de savoir historique et d'esprit critique, et l'on rendit hommage à l'idéal élevé dont il avait si clairement décrit la genèse dans son esprit, la marche progressive à travers le temps[1].

Après avoir tant écrit, Wagner fut repris d'une terrible envie d'entendre de sa musique, et, ne pouvant aller en Allemagne, il voulut que l'Allemagne vînt à lui. Il prétendit organiser à Zurich une semaine exclusivement consacrée à l'exécution de ses œuvres, comme on avait déjà fait à Weimar, et il adressa un pressant appel aux sociétés musicales de l'Allemagne et de la Suisse, qui toutes se mirent à ses ordres, toutes, sauf celle de Munich. Il réunit ainsi un orchestre de soixante-douze musiciens, des chœurs nombreux en proportion; il fit arranger le théâtre de Zurich en salle de concert conforme à ses vues; puis, afin que le public entrât plus facilement dans sa pensée, il écrivit des programmes explicatifs pour l'ouverture du *Hollandais volant* et le prélude de *Lohengrin*. Le premier concert, qui comprenait des fragments de ses quatre opéras publiés, eut lieu le 18 mai 1853 : quand le maître parut au pupitre, il fut acclamé par toute la salle, et l'orchestre le salua d'une fanfare trois fois répétée. Au troisième concert, qui tombait le 22 mai, jour de sa naissance, l'enthousiasme ne connut plus de bornes : on le couvrit de couronnes et de fleurs, avec compliments en vers, dont l'un lui fut débité séance tenante; après quoi, une dame des chœurs sortit des rangs et lui offrit un magnifique vase d'or au nom de ses camarades.

Pendant l'été de 1853, il se rendit auprès de Saint-Maurice, dans l'Engadine, et, de là, il entreprit un voyage dans le nord de l'Italie. En traversant Turin, il entendit une exécution du *Barbier*, de Rossini, complète et correcte à ce point qu'il n'en avait jamais ouï, dit-il, de comparable en Allemagne; ensuite il alla à Gênes, et ce fut dans une nuit d'insomnie, à la Spezzia, que lui passa par l'esprit la première idée de la musique du *Rheingold*. Vite, il interrompit son voyage et regagna sa tranquille demeure de Zurich, pour ne pas commencer un tel ouvrage sur le sol italien. Il y travailla de tout cœur, puis, à la fin de l'automne, il alla trouver Liszt, à Bâle, où il lui fit connaître le poème entier des *Nibelungen*, tandis que Liszt lui rendait sa politesse en exécutant pour lui seul, comme il aurait fait pour un souverain, quelques-unes des dernières sonates de Beethoven.

1. *Dictionnaire* de Grove, article : *Wagner*, par M. Dannreuther.

Une fois réunis, ils vinrent ensemble à Paris, où leur présence est signalée au milieu du mois d'octobre, mais n'y restèrent que fort peu de temps. Les journaux allemands attribuaient ouvertement ce voyage si rapproché du précédent, au désir toujours croissant chez Wagner de nous faire entendre un de ses opéras, et déjà même ils désignaient le théâtre et l'ouvrage : le Théâtre-Lyrique et *Tannhæuser;* mais il est bien invraisemblable que Jules Séveste, alors directeur du Lyrique, où l'on donnait *le Bijou perdu,* où l'on allait représenter *la Promise,* ait songé le moins du monde à *Tannhæuser.* Toujours est-il que Wagner rentrait à Zurich dès le mois de novembre et se replongeait dans *les Nibelungen.*

Ce fut là son grand travail durant l'exil. Mais comment d'un simple opéra, comme *la Mort de Siegfried,* était-il arrivé à en faire quatre? « Lorsque j'essayai, dit-il, de dramatiser le moment capital du mythe des Nibelungen dans *la Mort de Siegfried,* je trouvai nécessaire d'indiquer un grand nombre de faits antérieurs, de façon à mettre ces épisodes essentiels dans leur vrai jour. Mais je ne pouvais que *raconter* ces faits préparatoires, tandis que je sentais la nécessité de les faire entrer dans l'action même du drame : de façon que j'en vins à écrire *Siegfried.* Mais ici, nouvel embarras : je ne trouvais toujours pas moyen d'incorporer tout ce qui était nécessaire pour que l'action dramatique s'expliquât d'elle-même. » Et c'est ainsi qu'en remontant, il arriva à écrire *la Valkyrie* et le prologue général de sa tétralogie, *le Rheingold.* Le poème, on l'a vu plus haut, avait été publié en 1853, seulement pour les amis de l'auteur. Une fois qu'il eut commencé d'en composer la musique, après son retour précipité d'Italie, les choses marchèrent rapidement. En mai 1854, la partition du *Rheingold* était achevée; en juin, il abordait *la Valkyrie,* qu'il terminait dès l'année suivante, et quant à *Siegfried,* dont les premières ébauches dataient de 1854, il en avait fini avec les deux premiers actes au printemps de 1857.

Ce travail de longue haleine fut interrompu de courts instants, tantôt par les répétitions et représentations de *Tannhæuser* à Zurich en février 1855, tantôt par un violent érysipèle qu'il eut au printemps de 1856, plus tard par une visite prolongée de Liszt, pendant laquelle Wagner conduisit, à Saint-Gall, la *Symphonie héroïque,* et Liszt, ses *Poèmes symphoniques : Orphée* et *les Préludes;* mais il dut abandonner totalement son travail quand il accepta d'aller diriger, à Londres, les huit concerts de la Société Philharmonique. Au mois de janvier 1855, un des directeurs, M. Anderson, était venu le voir à Zurich et lui avait exposé l'embarras de la Société, qui, depuis la mort de Mendelssohn,

ne trouvait pas facilement de chef d'orchestre en renom chaque année : on était las de Lindpaintner ; Spohr ne pouvait pas venir, et Berlioz avait été engagé, pour la saison qui allait s'ouvrir, par la société rivale, la *New Philharmonic*. Après avoir entendu par occasion *Tannhæuser* à Zurich, M. Anderson partit en emportant la promesse de Wagner.

Celui-ci, annoncé à grand renfort de réclames, arrivait à Londres sur la fin de février ; mais, avant même qu'il eût rien conduit, il voyait les journalistes, en particulier MM. Dawison, du *Times* et du *Musical World*, et Chorley, de l'*Athenæum*, qui menaient la campagne, se déchaîner violemment contre lui. Ce fut bien pis lorsqu'on apprit que l'indigne successeur du célèbre Michel Costa réagissait contre les prétendues traditions de Mendelssohn, qu'il exigeait de l'orchestre énergie et vigueur, qu'il ne voulait pas qu'on jouât tout en demi-teinte, ni qu'on précipitât les mouvements d'une façon désordonnée, etc. Alors, toutes ces diatribes inhospitalières se résumèrent dans ce cri général « qu'il allait traiter Mozart, Cherubini, Beethoven, comme s'ils avaient, eux aussi, écrit de la *musique de l'avenir* ». La plaisanterie était lancée : elle a fait un beau chemin.

Les huit concerts de la saison commencèrent le 12 mars et finirent le 25 juin ; en dehors du répertoire classique, Wagner n'y dirigea guère que deux morceaux de lui : l'ouverture de *Tannhæuser* et la sélection de *Lohengrin* (prélude, marche nuptiale, marche et chœur des fiançailles). L'ouverture de *Tannhæuser* eut un tel succès que le prince Albert en demanda la répétition pour le septième concert, auquel la famille royale entière devait assister ; ce fut un nouveau triomphe et la reine, au milieu de la séance, fit appeler l'auteur dans sa loge afin de le féliciter.

Entre autres griefs contre Wagner, on le raillait fort de son habitude de diriger les symphonies de Beethoven par cœur : c'était là, disait-on, simple affectation de mépris et on lui en fit la remarque ; peine perdue, à la dernière répétition, pour *l'Héroïque*, il n'avait toujours pas de partition. Cette fois, la mesure était comble et Wagner dut promettre de diriger au concert avec la symphonie sous les yeux. Il tint parole et l'exécution marcha d'une façon magistrale ; alors, on s'empresse autour de lui pour lui faire fête. « N'avions-nous pas raison ? C'est tout autre chose qu'hier ! Comme vous avez mieux pris le mouvement du *scherzo !* A la bonne heure ! » Et, tout en parlant, un des complimenteurs saisit la partition ouverte sur le pupitre... Horreur ! c'était *le Barbier de Séville*, et *le Barbier de Séville* en réduction de piano ! La farce est jolie et bien de Wagner. Rossini, plus tard, à ce qu'on assure, essaiera de déchiffrer *Tannhæuser* à l'envers : « Cela

RICHARD WAGNER

ne va pas dans l'autre sens », disait-il. Cette histoire-là pourrait bien découler de l'autre : un rendu pour un prêté.

Cependant Wagner, ouvertement soutenu par le prince consort, avait fini par s'imposer au public anglais comme à son orchestre, et le huitième et dernier concert lui valut une ovation réparatrice. Aussitôt, il tourna le dos à Londres, et, quelques années après, il refusa péremptoirement d'y revenir; il n'y retourna que beaucoup plus tard, pour essayer de réparer le déficit des *Nibelungen*.

« Magnifique orchestre en ce qui concerne les principaux artistes, — écrit-il en résumant cette campagne de trois mois, — son superbe; chefs d'attaque pourvus d'instruments incomparables; solide esprit de corps, mais pas de style propre. Le fait est que les gens de la Société Philharmonique, orchestre et auditeurs, consomment plus de musique qu'ils n'en peuvent digérer. Règle générale : une heure de musique prend plusieurs heures de répétitions. Comment peut-on se figurer que le chef d'orchestre, avec le peu de temps dont il dispose le matin, pourra convenablement préparer les énormes programmes que les directeurs mettent devant lui? Deux symphonies, deux ouvertures, un concerto et deux ou trois morceaux de chant à chaque concert! Les directeurs me rappelaient continuellement à ce qu'il leur plaisait d'appeler les traditions de Mendelssohn; mais je soupçonne que Mendelssohn s'était tout simplement soumis aux traditions de la Société. Un matin que nous commencions à répéter l'ouverture de *Léonore*, je demeurai surpris. Tout semblait éteint, mou, inexact, comme si les musiciens étaient fatigués et n'avaient pas dormi de la semaine. Pareille chose était-elle tolérable de la part du fameux orchestre philharmonique? Je m'arrêtai et, parlant en français : « Je sais fort bien, leur dis-je, ce que vous êtes « capables de faire et je n'attends pas moins de vous. » Quelques-uns me comprirent et traduisirent; ils furent tous stupéfaits, mais ils sentaient que j'avais raison et ils prirent bien la chose. On recommença l'ouverture et la répétition marcha à souhait; j'ai toute raison de croire que la majorité des artistes en était arrivée à m'apprécier avant que je ne dusse les quitter. »

Il voyait juste. Et cependant, quand il partit, le *Musical World*, entêté dans son hostilité de parti pris, lui fit la conduite en ces termes : « M. Richard Wagner a quitté Londres le lendemain même du dernier concert de la Société Philharmonique, enchanté sans doute de s'éloigner précipitamment d'une ville si enfoncée dans les impénétrables ténèbres du présent et si sourde à la voix prophétique de l'avenir. »

Wagner avait rencontré, à Londres, Berlioz venu pour diriger

l'orchestre rival; mais, malgré cette concurrence inattendue et en dépit de leurs idées contraires sur l'art, ils avaient renoué de bons rapports. Une fois de retour à Zurich, Wagner engagea Berlioz à le venir voir; mais celui-ci ne put accepter cette « réunion qui aurait été pour lui une fête véritable », assure-t-il dans sa réponse très cordiale; il demande à Wagner de lui envoyer *Tannhæuser* pour joindre à *Lohengrin* qu'il possède déjà; il lui promet, en retour, son *Te Deum, l'Enfance du Christ* et *Lélio,* qui vont paraître, et lui dit encore, entre autres honnêtetés : « Vous êtes donc en train de faire fondre les glaciers en composant vos *Nibelungen*... Cela doit être superbe d'écrire ainsi en présence de la grande nature!... Voilà encore une jouissance qui m'est refusée! Les beaux paysages, les hautes cimes, les grands aspects de la mer m'absorbent complètement au lieu de provoquer chez moi la manifestation de la pensée. Je sens alors et ne saurais exprimer. Je ne puis dessiner la lune qu'en regardant son image au fond d'un puits... C'est égal, si nous vivions encore une centaine d'années, je crois que nous aurions raison de bien des choses et de bien des hommes. Le vieux Demiourgos doit bien rire là-haut, dans sa vieille barbe, du succès constant de la vieille farce qu'il nous fait... Mais je ne dirai pas de mal de lui, c'est un de vos amis, et je sais que vous le protégez. Je suis un impie plein de respect pour les Pies. Pardon de cet affreux calembour avec lequel je finis en vous serrant la main [1]. »

Wagner, en travaillant sans relâche aux *Nibelungen,* espérait avoir terminé la tétralogie en 1859; il projetait alors de faire ériger à Zurich un théâtre provisoire où il se donnerait le régal de la voir exécuter; mais, à bien réfléchir, il découvrit qu'une pareille entreprise était impraticable dans une ville d'aussi peu de ressources musicales, qu'il faudrait déranger des artistes des quatre coins de l'Allemagne, et que pour réaliser cette éclosion d'une pièce en quatre journées, il aurait besoin de sommes énormes sans trop savoir où les trouver. Bref, toutes ces raisons et la crainte aussi de n'en avoir pas fini de sitôt, jointes à l'ardent désir qu'il avait d'entendre une œuvre de lui, absolument conforme à ses idées définitives sur le drame musical, le poussaient à écrire un opéra de longueur ordinaire et de mise en scène assez facile : il suffit d'un léger incident pour l'y décider. Certain personnage, se disant envoyé par l'empereur du Brésil, vint lui demander s'il voudrait composer un ouvrage pour la troupe italienne qui jouait à Rio-de-Janeiro, dans quelles conditions il pourrait le faire, et s'il s'engagerait à venir en personne diriger l'exécution [2].

1. Lettre de Berlioz à Wagner, du 10 septembre 1855.
2. Cette offre venue de Rio-de-Janeiro paraît avoir eu un fondement sérieux : car l'empereur du Brésil

Le compositeur, fort étonné d'une proposition semblable, hésitait à donner une réponse formelle ; mais, pour être prêt à tout événement, il laissa de côté la tétralogie et se rejeta sur un poème plus court. On était à l'été de 1857, et ce poème était celui de *Tristan et Iseult,* qui s'était présenté naguère à son esprit, en même temps que *Parsifal*[1]; il en avait tracé la première esquisse en 1854 ou 1855, aussitôt après avoir publié le premier canevas de *l'Anneau du Nibelung* et lorsqu'il venait de s'initier à la philosophie de Schopenhauer. C'est en effet en 1851 que l'apparition des *Parerga und Paralipomena* avait si fort surpris l'Allemagne intellectuelle et soulevé comme une réprobation générale contre les représentants officiels de la philosophie dans les universités, qui avaient fait le silence autour des ouvrages précédents du même auteur. La petite colonie de réfugiés à Zurich ne se laissa pas devancer pour saluer en Schopenhauer un moraliste hors ligne et Wagner, en particulier, acceptant les yeux fermés sa doctrine métaphysique, adhérait à son enseignement dont il prétendit, plus tard, développer certains points des plus discutables. Dès 1854, il lui envoyait à Francfort un exemplaire de *l'Anneau du Nibelung* en témoignage « de remerciements et de vénération ». Schopenhauer, bien qu'il jouât de la flûte, comme le grand Frédéric, n'en attendait sûrement pas tant d'un simple musicien.

Wagner, une fois qu'il se fut remis à *Tristan,* le termina très vite au commencement de 1857 et, dès l'hiver de cette année, il faisait tenir tout le premier acte aux éditeurs Breitkopf et Hærtel. Vers le mois de janvier 1858, sa présence est signalée à Paris, où il venait, paraît-il, toujours dans l'intention de faire entendre quelqu'un de ses opéras, et Arban marquait l'intention d'exécuter l'ouverture de *Tannhæuser* pour faire honneur au musicien étranger. Mais Wagner ne dut alors que toucher barre à Paris ; il repartit bien vite et poursuivit la composition de *Tristan et Iseult,* dont le deuxième acte était écrit à Venise, où les autorités autrichiennes lui avaient permis de résider, et daté finalement de cette ville, le 2 mars 1859; enfin le troisième était achevé à Lucerne au mois d'août de la même année. Aussitôt, comme il ne voyait rien venir du côté du Brésil, il s'occupa de faire exécuter un ouvrage en Allemagne et conclut affaire avec le théâtre de Carlsruhe.

fut plus tard un des patrons du théâtre de Bayreuth et vint assister à la première exécution des *Nibelungen.*

1. Il avait encore écrit, vers 1856, l'esquisse d'un drame bouddhique, *les Vainqueurs,* qui se prêtait mieux que la légende celte de *Tristan et Iseult* à l'expansion des théories de Schopenhauer et dont on a retrouvé le canevas, daté de Zurich, 16 mai 1856, dans ses papiers posthumes : c'est tout ce qu'il fit jamais de ce drame qu'on disait commencé, mais inachevé. Enfin, l'esquisse de *Parsifal* fut ébauchée par lui au printemps de 1857. On voit que tous ces sujets germèrent presque simultanément dans son esprit et qu'il n'y aurait nulle impertinence à signaler des traces de l'influence de Schopenhauer jusque dans *Parsifal* : quelle singulière salade ce devait être en son cerveau !

Il espérait, par surcroît, que le grand-duc de Bade, après l'avoir autorisé à venir monter et diriger *Tristan et Iseult* dans sa capitale, consentirait à transformer ce séjour temporaire en établissement définitif, et, dès l'été de 1859, il en faisait la demande. Il fut repoussé ; bien plus, quelque temps après, il apprenait que la représentation de *Tristan* était déclarée impossible et qu'on renonçait à le jouer. De même à Strasbourg. Alors, toutes ses espérances se tournèrent de nouveau vers Paris, à défaut de l'Allemagne qui se fermait devant lui, et il forma le projet fou d'engager des chanteurs allemands hors ligne afin d'organiser lui-même a Paris, aux Italiens, durant l'hiver suivant, une représentation modèle de *Tristan et Iseult,* à laquelle il convierait tous les chefs d'orchestre et régisseurs allemands : par ce moyen, il se flattait d'obtenir le résultat qu'il aurait obtenu à Carlsruhe. Dès lors, ce voyage à Paris, qu'il projetait depuis quelque temps en guise de distraction, pour goûter le plaisir d'entendre un orchestre incomparable, celui du Conservatoire, prit une bien autre importance à ses yeux et devint partie essentielle dans ses projets d'avenir. Il avait deux choses en vue en quittant la Suisse : il fallait d'abord qu'il amenât par des concerts le public français à goûter sa musique, et puis qu'il réalisât son ardent désir de monter enfin *Tristan et Iseult.*

LE JUDAÏSME DANS LA MUSIQUE, COMME IL PLAÎT A RICHARD WAGNER.
C'est seulement quand il paye un fauteuil vingt-cinq florins.
(*Kikeriki*, de Vienne, 12 mai 1872.)

CHAPITRE IX

DEUX ANNÉES A PARIS — CONCERTS AUX ITALIENS
TANNHÆUSER A L'OPÉRA

C'est au mois de septembre 1859 que Wagner vint s'installer à Paris. Il n'y était guère plus connu que lorsqu'il en était parti, dix-sept ans plus tôt, et les discussions soulevées par ses ouvrages dramatiques, comme par ses écrits, n'avaient eu qu'un écho très faible en France. On ne s'était, à vraiment parler, jamais occupé de lui, car le peu de lignes de Gérard de Nerval sur *Lohengrin* ne pouvait pas compter, et quand Théophile Gautier, ayant entendu *Tannhæuser* au théâtre grand-ducal de Wiesbaden, en septembre 1857, avait communiqué ses impressions aux abonnés du *Moniteur universel,* ceux-ci avaient dû être fort surpris qu'on les entretînt de ce compositeur étranger. D'autant plus que Gautier, grand clerc en musique, comme on sait, n'avait pas été troublé le moins du monde à cette audition. Il s'était figuré par avance « un Wagner dénué volontairement de mélodie, de rythme et de carrure, hardi novateur, secouant les vieilles règles, inventant des combinaisons bizarres, essayant des effets inattendus; un *paroxyste,* poussant tout à l'extrême, outrant la violence, déchaînant, à propos de rien, l'ouragan de l'orchestre et passant comme une trombe musicale sur le parterre abasourdi; un génie compliqué et furieux, cahotique et fulgurant, mêlé de souffles, de ténèbres et de lueurs, cédant aux caprices d'une inspiration sauvage, etc., etc. »; et en place de tout cela, il n'avait découvert qu'un musicien « remontant dans le passé vers les sources de la musique, au lieu de renchérir sur Weber et sur Meyerbeer ». Dès lors, à quoi bon parler si longuement d'un ouvrage où « l'orchestre est plein de fugues, de contre-points fleuris, de canons exécutés avec beaucoup de science, où rien n'est échevelé, ce désordre apparent venant de l'absence du rythme carré, que le maître évite de parti pris, de même qu'il s'abstient de moduler? » C'est toujours la montagne qui accouche d'une souris.

Le nom de Wagner, malgré tout, commençait à se répandre, et la *Gazette musicale,* aussi, avait cru devoir se faire adresser un compte

rendu de ce festival. « Tout ce que je puis dire, écrivait son correspondant, c'est que M. Richard Wagner me paraît très loin d'être un mélodiste abondant et facile; les cantilènes sont rares dans sa partition. » Il reconnaît pourtant du charme à la romance de l'Étoile, accompagnée à l'italienne avec des hardiesses d'harmonie absolument allemandes; il loue encore le duo de Tannhæuser avec Élisabeth, si fort inférieur qu'il le juge à celui de Valentine et de Raoul; il applaudit à la marche bâtie sur un motif élégant et plein de franchise; enfin, il accorde quelque estime à l'ouverture, qu'il y aurait danger à comparer à celles du *Freischütz* et d'*Oberon*, puis il conclut en ces termes : « On ne peut nier que M. Richard Wagner se rapproche de Weber par certains côtés. Il manie l'orchestre avec une grande habileté. Son instrumentation est claire, variée, brillante, richement colorée. Il abuse de la modulation. Il recherche les accords inattendus. Il court après les effets harmoniques. Mais de temps en temps il fait d'heureuses rencontres..... M. Richard Wagner a un talent incontestable, mais il est lourd, empesé, raide. Isocrate lui aurait certainement conseillé de sacrifier aux Grâces. Je ne serais pas étonné que l'absence de grâce fût justement ce qui doit distinguer la musique de l'avenir de celle du passé. S'il en est ainsi, puissé-je être condamné à perpétuité à Weber et à Mozart[1]. »

M. WAGNER OUVRANT SON ŒUF DE PAQUES.
(Cham, *Charivari*, 31 mars 1861.)

Cependant, un homme, un seul peut-être à Paris, connaissait bien ces opéras si particuliers et les admirait profondément, un modeste employé des douanes, Edmond Roche; et, par un hasard providentiel, cet admirateur fut justement le premier Français auquel Wagner eut affaire lorsqu'il se débattait à grand'peine au milieu des formalités de la douane : un employé intervient, attiré par le bruit d'une dispute où l'on baragouinait fort mal le français; le voyageur se nomme, et l'employé le salue aussitôt, en assurant qu'il était trop heureux d'avoir obligé un grand artiste. Cette rencontre, qui tenait du

1. A cette représentation du festival de Wiesbaden, le rôle d'Elsa était chanté par Mlle Franziska Storck, ceux de Tannhæuser et de Wolfram par Tichatschek et Simon; l'orchestre était dirigé par M. Hagen, maître de chapelle du duc de Nassau.

roman, ne devait-elle pas sembler d'heureux augure au nouvel arrivant?

Wagner, qui, durant son premier séjour à Paris, n'avait presque pas vu de musiciens et s'était surtout lié avec des peintres et des littérateurs, renoua ses anciennes relations, en forma de nouvelles, si

M. WAGNER

prenant le parti de faire exécuter sa musique de l'avenir par des musiciens également de l'avenir.

(Cham, *Charivari*, 27 février 1860.)

bien qu'il put bientôt ouvrir chez lui des réceptions intimes où se rencontraient beaucoup de gens qui devaient marquer dans les lettres et dans les arts. Il avait d'abord habité un pied-à-terre, au n° 4 de la rue de Matignon, puis avait loué, rue Newton, près de l'Arc de Triomphe, un joli petit hôtel, démoli depuis, où il vivait seul avec sa femme, à l'abri des voisins et des pianos.

C'est là, dans ce quartier alors presque suburbain, qu'il recevait ses amis tous les mercredis : on y voyait Émile Ollivier, qui venait d'épouser, à Florence, en 1857, la fille aînée de Liszt et de Mme d'Agoult, une jeune femme charmante et profondément artiste, ravie par la mort à trois années de là[1]; Frédéric Villot, conservateur des musées impériaux, auquel Wagner a dédié ses quatre poèmes d'opéras traduits en français; naturellement, Edmond Roche, en reconnaissance de sa réception à la douane; Hector Berlioz, en souvenir de leurs relations en Allemagne et à Londres; Émile Perrin, alors directeur inoccupé, n'ayant plus l'Opéra-Comique et n'ayant pas encore l'Opéra; Carvalho, directeur du Théâtre-Lyrique et très porté vers les œuvres nouvelles; un dessinateur et un avocat, de vingt-sept ans tous les deux : Gustave Doré, dans le plein de sa vogue, et Jules Ferry, amené là par Émile Ollivier; puis des écrivains : Ch. Baudelaire, Champfleury, Charles de Lorbac, Léon Leroy, Gasperini, qui firent énormément pour la réputation de leur hôte, en forçant l'attention du public par leurs cris de guerre et leurs articles enflammés. Un peu plus tard, et lorsqu'il eut transporté sa demeure au n° 3 de la rue d'Aumale, on y vit peut-être quelquefois une personne qui devait tenir plus tard la meilleure place dans la vie et dans le cœur de Richard Wagner, la sœur cadette de Mme Ollivier, Mlle Cosima Liszt, depuis deux ans mariée à Hans de Bülow, qui, sur l'appel du maître, avait fait le voyage exprès pour l'aider dans ses préparatifs de concerts.

A UNE RÉPÉTITION DE « TANNHÆUSER ».

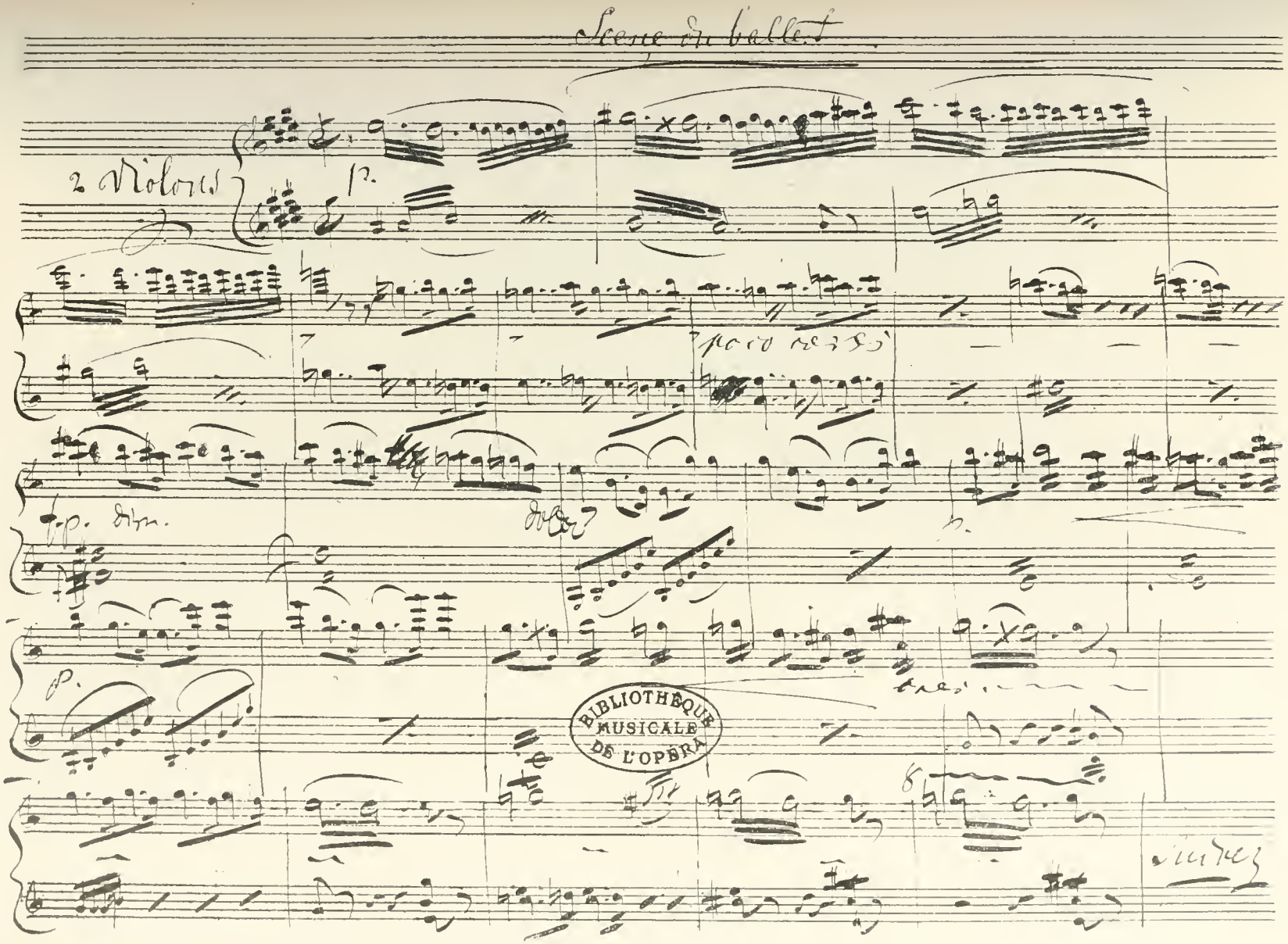
— Sapristi, monsieur Wagner, votre musique fait trop de tapage !

— Ya, moi fouloir être entendu d'ici en Allemagne !

(Cham, *Charivari*, mars 1861.)

Wagner était plein de confiance. En même temps qu'il croyait trouver en M. Carvalho le directeur de ses rêves, et qu'il le soumettait, lui, pianiste plus que médiocre et doué d'une voix archi-fausse, au supplice d'une lecture que Gasperini a racontée de la façon la plus amusante et qui mit le patient en déroute, il s'occupait activement d'organiser les concerts qui devaient tout d'abord bien disposer la foule en sa faveur. En présence des difficultés qui surgissaient de tous

1. Elle mourut à Saint-Tropez en 1862. Elle a transmis son doux prénom de Blandine à sa nièce, la fille aînée de Mme Wagner, aujourd'hui comtesse Gravina.



AUTOGRAPHE MUSICAL DE RICHARD WAGNER, CONSERVÉ AU MUSÉE DE L'OPÉRA.

Répétiteur pour deux violons de la danse du premier acte, dans *Tannhæuser*.

côtés, il avait renoncé à son projet de représenter *Tristan* et voulait simplement donner quelques auditions des principaux fragments de ses œuvres, comme il avait déjà fait à Zurich.

Il avait demandé, par l'intermédiaire de Mocquart, le secrétaire particulier de l'empereur, qu'on lui accordât la disposition gratuite de la salle de l'Opéra; mais, ne recevant pas de réponse, il avait conclu marché avec Calzado pour louer, et fort cher, le théâtre Ventadour : à peine avait-il signé l'engagement, qu'il recevait avis que la salle de l'Opéra lui était accordée; il était trop tard, et les concerts se donnèrent aux Italiens. Pendant que Wagner exerçait l'orchestre à la salle Herz, Bülow faisait répéter les chœurs à la salle Beethoven avec d'autant plus de peine, que, pour avoir beaucoup de choristes à peu de frais, on avait fait appel aux amateurs de la colonie allemande, à Paris.

Les trois concerts eurent lieu les 25 janvier, 1er et 8 février 1860. Pour les trois soirées, le programme était identiquement le même : 1° Ouverture du *Vaisseau fantôme;* 2° Marche avec chœur, introduction du troisième acte, chœur des pèlerins et ouverture de *Tannhæuser;* 3° Prélude de *Tristan et Iseult;* 4° Prélude, marche des fiançailles avec chœur (du deuxième acte), fête nuptiale (introduction du troisième acte) et épithalame de *Lohengrin*[1]. L'exécution, malgré tant d'efforts réunis, fut très défectueuse, et Wagner, fébrile et nerveux, n'était pas pour remettre les choses d'aplomb; dès le début du concert, il avait donné une marque de son caractère irascible et violent, qui avait frappé toute l'assemblée, en jetant ses gants gris perle à terre avec un vif mouvement de dépit. L'annonce de ces séances avait produit beaucoup d'émotion dans le monde musical, mais non au delà; d'ailleurs si la curiosité était grande, il faut dire aussi qu'il n'y avait nulle hostilité préconçue.

En résumé, le résultat des concerts fut très honorable pour l'artiste, qui avait rassemblé là les morceaux de ses œuvres les plus clairs, les plus accessibles au public, et tout à fait dérisoire pour l'entrepreneur, qui demeurait en déficit d'environ six mille francs : heureusement qu'il put couvrir cette somme en prenant sur les droits que la maison Schott lui payait pour la propriété de *l'Anneau du Nibelung*. Aussi ne profita-t-il pas de l'offre du maréchal Magnan, qui lui proposait la salle de l'Opéra pour un quatrième concert, et s'en fut-il à Bruxelles, où on l'invitait à se rendre : il y donna deux concerts, en mars, au Grand-Théâtre, et le résultat pécuniaire ne fut

1. Au deuxième concert, on ajouta la romance de l'Étoile, de *Tannhæuser,* chantée par M. Jules Lefort.

pas plus satisfaisant qu'à Paris. C'est en vue de ces concerts de Bruxelles qu'il adressait à quelque ami une lettre où il faisait force recommandations pour l'exécution du chœur des matelots, coupé ou raccourci aux concerts des Italiens, et qu'il terminait par ce *post-*

LE « TANNHÆUSER » DEMANDANT A VOIR SON PETIT FRÈRE.
(Cham, *Charivari*, 25 novembre 1863.)

scriptum : « Royer était encore hier bien stupide. » Preuve irrécusable qu'on s'occupait déjà de *Tannhæuser* à l'Opéra.

De Bruxelles, il revint tout droit à Paris. La presse et le public français étaient surtout étonnés, surpris, désorientés ; ce qu'ils avaient entendu ne leur paraissait ni aussi transcendant que l'avaient crié les admirateurs du maître, ni aussi barbare et cruel que l'avaient hurlé

ses ennemis, sans en rien connaître. On demeurait indécis après comme avant; quant aux journaux, de même qu'en voulant à toute force paraître informés sur ce musicien, qui surgissait à l'improviste en plein Paris, ils n'avaient guère rapporté que des fables; de même, en voulant le juger sur l'heure et de façon définitive, ils battaient tous la campagne. En fait, le branle avait été donné par un feuilletoniste en renom, qui, dès avant l'arrivée de Wagner, avait crié au feu. « Voici venir un homme depuis longtemps renommé pour la hardiesse de ses attaques et la verve éblouissante de sa critique; voici venir un homme dont il faut se défier! Il est le Marat de la musique, dont Berlioz est le Robespierre! Son style est une chose qu'on ne définit pas, sa phrase un macaroni, une gluante mélopée. Il a fait des opéras que je ne connais pas et dont je ne sais pas même écrire le nom; mais, malgré tout, je le répète : défiez-vous! »

— C'est faux, ce que tu joues là, mon enfant.
— Maman, c'est le *Tannhæuser*.
— Ah! c'est différent!

(Cham, *Charivari*, 31 mars 1861.)

Et cependant, malgré ces cris d'alarme, on se réservait. Dans l'embarras général de la presse et du public, tous les regards se tournaient vers Berlioz, considéré comme le chef de l'école musicale avancée en France; du jugement qu'il allait porter sur son ancien collaborateur à la *Gazette musicale* et son ancien aide à Dresde, dépendait en grande partie l'accueil définitif que Paris ferait à Richard Wagner. Il parut enfin, cet article, et c'était la franche déclaration de guerre qu'on a si souvent reproduite, et sur laquelle s'appuient encore aujourd'hui les derniers ennemis de Wagner. En écrivant ce feuilleton, Berlioz cédait, sans doute, à un sentiment instinctif de jalousie, et, pour perdre son rival, il ne s'apercevait pas, le malheureux, qu'il se perdait avec lui; il ne se doutait pas que le public ne faisait aucune différence entre eux, et que la ruine de l'un entraînerait forcément la ruine de l'autre : plus tard, il dut comprendre, après *les Troyens*, que le public les mettait bien, Wagner et lui, dans le même sac, quand parut une caricature de Cham qui représentait *Tannhæuser* demandant à voir son petit frère *les Troyens*. Mais jusque-là, Berlioz avait poussé si loin la haine et l'aveuglement à l'égard de Wagner,

REPRÉSENTATION DE « TANNHÆUSER » A L'OPÉRA DE PARIS, EN 1861.

Scène finale du premier acte. — D'après une gravure du temps.

qu'il se flattait d'avoir fait place nette à son profit en renversant de sa main Richard Wagner après ses concerts, en aidant, par un dédain calculé, sans rien écrire, au désastre de *Tannhæuser*.

Le pis est que Wagner répondit et qu'il répondit avec esprit, au moins dans la première partie de sa lettre, en affectant même une forme amicale : « Mon cher Berlioz, l'article du *Journal des Débats* que vous avez bien voulu consacrer à mes concerts ne contient pas seulement pour moi des choses bien flatteuses, et dont je vous remercie; il me fournit encore l'occasion, que je saisis avec empressement, de vous donner quelques explications sommaires sur ce que vous appelez *Musique de l'avenir,* et dont vous avez cru devoir entretenir sérieusement vos lecteurs. Vous aussi, vous croyez donc que ce titre abrite en réalité une école dont je serais le chef, que je me suis un beau jour avisé d'établir certains principes, certaines thèses que vous divisez en deux catégories : la première, pleinement adoptée par vous et ne renfermant que des vérités depuis longtemps reconnues de tous; la seconde, qui excite votre réprobation, et ne se composant que d'un tissu d'absurdités? M'attribuer la sotte vanité de vouloir faire passer pour neufs de vieux axiomes ou la folle prétention d'imposer comme principes incontestables ce qu'en toute langue on nomme stupidités, serait à la fois méconnaître mon caractère et faire injure au peu d'intelligence que le ciel a pu me départir. *Vos explications à ce sujet, permettez-moi de vous le dire, m'ont paru un peu indécises; et, comme votre bienveillance m'est parfaitement connue, vous ne demandez pas mieux assurément que je vous tire de votre doute, sinon de votre erreur...* »

Cette lettre, très développée, portait alors la discussion sur un terrain tout philosophique où personne, ni Berlioz ni les autres lecteurs, ne suivit Wagner; mais il avait suffi de ce début si mordant pour liguer tout le monde contre un musicien qui n'acceptait pas les leçons bouche close et qui prétendait en remontrer à ses juges. Alors, ce fut un déchaînement général, on ne tarit pas de plaisanteries sur l'infatuation du nouveau venu et sa folle conception de musique de l'avenir; des caricatures parurent qui soulevaient une gaieté générale en répondant au sentiment public : de ce jour, la partie était irrévocablement perdue à Paris pour Richard Wagner.

Il n'espérait pas beaucoup, d'ailleurs, faire représenter *Tannhæuser* à l'Opéra. C'était du côté du Théâtre-Lyrique et de M. Carvalho qu'il croyait avoir quelque chance, quand Mme de Metternich obtint un mot de l'empereur ordonnant la mise à l'étude immédiate de l'ouvrage à l'Académie de musique. Elle voulait, par là, relever aux yeux du monde

musical un compositeur allemand cruellement tourné en ridicule, et cette nouvelle inespérée arriva à Wagner juste au moment où, les obstacles s'amoncelant autour de lui, il tournait de nouveau les yeux vers l'Allemagne. Il en fut absolument ravi, sans se dissimuler pourtant combien de difficultés il aurait à vaincre avant d'arriver, sur cette grande scène, à une réalisation complète de son idéal.

Tout le monde, en commençant, l'accueillit avec sympathie; il n'est rien de tel que la faveur avérée d'un homme pour calmer les hostilités et changer l'indifférence en zèle intéressé : Richard Wagner, en quelques jours, était devenu l'homme à la mode. Il commandait, pour ainsi dire, à l'Opéra, qui dépendait alors de la maison de l'empereur et où l'on faisait tout pour le satisfaire. Il n'échoua que sur un point : il désirait le baryton Faure, alors nouveau venu, pour créer le rôle de Wolfram ; mais, celui-ci exigeant 8,000 francs par mois, il avait fallu renoncer à son concours et se contenter de Morelli qu'on engagea tout exprès à 3,000 francs. Il y eut aussi quelques difficultés pour se mettre d'accord sur le nombre des instruments supplémentaires, mais on s'entendit avec des concessions de part et d'autre. Un seul artiste était capable, aux yeux de Wagner, de personnifier Tannhæuser, un ténor très jeune et très content de lui, qui chantait les opéras du maître en Allemagne et contribuait fort à leur succès ; on fit venir M. Niemann, de Hambourg, à 6,000 francs par mois, avec condition expresse que sous *aucun prétexte* il ne chanterait d'autre opéra que *Tannhæuser*.

On donna à ce ténor des maîtres de toutes sortes pour l'accommoder à la scène française, et, de son côté, l'auteur s'efforçait à transformer, à styler les interprètes qu'il avait choisis : Mme Tédesco (Vénus), pour laquelle il s'était enthousiasmé à cause de sa belle voix dont il reconnut bientôt l'impropriété, et qu'il malmenait si fort aux répétitions qu'un beau jour, dans un accès de colère italienne, elle lui sauta presque au visage ; le baryton Morelli, dont il obtint des sacrifices tout à fait surprenants chez un chanteur d'outre-monts ; Mme Marie Sax, enfin, qui n'avait alors qu'une voix incomparable et qui apprit presque à jouer avec chaleur et conviction sous la rude férule de Richard Wagner[1]. Du côté de la mise en scène et des décors, auxquels il tenait tant, il éprouvait une satisfaction sans mélange et ne pouvait dissimuler sa joie : jamais il n'aurait osé espérer tant de merveilles, une telle perfection dans tous les détails[2]. Et sa confiance renaissait, son enthousiasme débordait à

1. Les autres rôles étaient chantés par Cazaux (le landgrave), Coulon (Biterolf), Aimès, Kœnig, Fréret et Mlle Reboux (le petit pâtre). Enfin, Mlles Rousseau, Troisvallets et Storkoff représentaient les trois Grâces dans le tableau du Venusberg.

2. Parmi tous les bruits plus ou moins saugrenus qu'on répandait dans la presse et qui ne repo-

Monsieur le directeur,

Vous me demandez de nouvelles coupures dans mon ~~partition~~ Tannhauser pour réduire la durée de mon ouvrage au temps nécessaire qui puisse vous permettre de faire suivre la représentation de mon opéra par un divertissement de danse, et c'est au moyen de ce sacrifice que vous croyez arriver à contenter une partie puissante de vos abonnés, qui ~~s'oppose maintenant au succès de mon ouvrage~~ se trouvant trompé par l'absence d'un ballet régulier au milieu de la représentation, s'oppose au succès de mon ouvrage.

S'il s'agissait pour moi du début d'un tout nouvel ouvrage, je crois avoir préféré de retirer ma partition toute entière pour la préserver d'une mutilation principielle, en me rappelant les mots de Schiller : « si l'art a été abaissée, ~~c'était sans~~ ce n'était que par les artistes eux-mêmes ». Mais il me semble cette fois de ne pas être dans le cas de m'identifier moi-même, mes idées et mes tendances avec cet ouvrage du Tannhauser, qui, depuis qu'il est connu par toute l'Europe musicienne, appartient plus au monde qu'à moi-même, et pour l'appréciation ~~de~~ ~~le~~ duquel le sort, qui lui est réservé, par ~~l'observance des~~ conformation aux usages du grand Opéra de Paris, ne peut ~~rien plus~~ plus changer en rien d'essentiel. Ainsi, depuis bien des années j'étais comme mort pour cet ouvrage, qui a été donné partout sans mon assistance, de la sorte à me faire perdre presque tout sentiment d'une cohérence vivante entre moi et mon œuvre.

MINUTE D'UNE LETTRE AUTOGRAPHE DE RICHARD WAGNER AU DIRECTEUR

(Brouillon sans date.)

C'était donc une sorte de hazard qui m'a ~~fait rencontrer~~ mis encore une fois dans un ~~rapp~~ contact (rapport) immédiat et actif avec cet ouvrage par ~~[illegible]~~ sa transplantation sur le premier théâtre de Paris, cette honneur qu'il devait à sa renommée ~~[illegible]~~ acquise d'ailleurs. J'ai profité des excellentes dispositions que j'ai trouvées à cet égard, pour contribuer de ma part si bien que possible à la réussite de l'exécution, et j'ai joui de la grande satisfaction de voir mon œuvre parfaitement bien rendu par les artistes, et chaudement accueilli par le public, qui, malgré des efforts d'opposition, acharnée ~~bien articulé~~, a couvert bien de fois ma musique de ~~applaudi~~ ses applaudissements unanimes. Complètement satisfait par ces expériences incontestables, je crois ~~me~~ pouvoir me retirer maintenant, de la surveillance du sort futur de mon ouvrage, et laisser le soin de ~~[illegible]~~ le conformer aux usages dominantes de votre théâtre, à ceux, qui jusque là sont si bien entrés dans mes vues personnelles quant à l'esprit de l'exécution. Comme il s'agit de conserver un ouvrage pour satisfaire ~~tous ceux~~ les désirs de ceux, ~~qui ont si chaudement accueilli~~ ~~[illegible] il a pu faire du plaisir~~ qui ont pris un intérêt bien ouvertement prononcé, je vous autorise de faire tout ce qui vous semblera utile pour contenter ceux, qui n'ont pu trouver tout ce qui leur fait plaisir d'ordinaire. Pour cela vous me regarderez, comme si j'étais mort et hors d'état de m'occuper moi-même des ~~mon œuvre~~ exécutions de mon œuvre, ainsi comme je suis ~~mort~~, dans le même sens, mort pour ce Tannhauser en tout ce qui concerne ces représentations sur d'autres théâtres.

DE L'OPÉRA, APRÈS LA DEUXIÈME REPRÉSENTATION DE « TANNHÆUSER ».

(Archives de l'Opéra)

voir les progrès des chœurs, de l'orchestre, des solistes, et ces préparatifs gigantesques pour un de ses opéras, lui qui depuis dix ans et plus était sevré d'une pareille joie. « La voilà donc, s'écriait-il un jour devant Gasperini, cette représentation idéale après laquelle j'ai si longtemps soupiré. Royer est converti, il m'a compris, je le tiens ! On pourra enfin juger de ce *Tannhæuser* tant attaqué, et c'est à la France que je devrai cette gloire ! »

Pour traduire son ouvrage, il s'était adressé à Edmond Roche, poète à ses heures et poète de talent ; il le surmenait, l'exténuait, le brisait par un travail de forçat, l'attelant à la besogne dès sept heures du matin, ne le lâchant qu'après la nuit tombée, et ne lui permettant même d'avaler un morceau que lorsque Roche, affaissé, laissait tomber sa plume et paraissait près de s'évanouir. C'était entre le musicien-poète et son traducteur une chasse éperdue après la syllabe indispensable, unique, introuvable, qui devait frapper sur telle ou telle note pour rendre à la fois l'accent de la musique et le sens du poème. Roche, qui ne savait pas l'allemand, s'était fait aider, au vu et au su de Wagner, par un de ses amis d'origine allemande, nommé Richard Lindau, qui se vantait d'être à la fois poète et musicien, et qui donnait à Roche le sens littéral du poème. La traduction ainsi menée à fin non sans peine et par l'acharnement de Wagner, qui mettait l'épée dans les reins à ses collaborateurs, avait été remise au directeur de l'Opéra, dans le courant de juin ; mais celui-ci avait aussitôt déclaré que les vers non rimés des récitatifs allemands devaient être traduits en vers rimés français et non pas en vers blancs, comme Roche et Lindau avaient fait. Pour revoir leur traduction, très défectueuse à bien des

— Papa, je voudrais apprendre la musique.
— Du tout, mon enfant, on ne sait pas comment cela pourrait tourner ; tu n'aurais qu'à devenir un Wagner ! Merci !.....

(Cham. *Charivari*, 31 mars 1861.)

saient souvent sur rien, il convient de rappeler la fameuse « grotte rose » que Wagner, disait-on, exigeait pour l'apparition de Vénus. Et tel était l'acharnement des partis en présence, qu'à cette seule idée de grotte rose, on en venait aux cris, aux injures, presque aux mains. Pour les uns, c'était la fin du monde, et, pour les autres, la rénovation de l'art musical : au demeurant, il n'y eut pas de grotte rose, et cela suffit à expliquer l'échec de *Tannhæuser* aux yeux de ses plus ardents défenseurs.

égards, il avait indiqué à Wagner M. Charles Nuitter, qui avait l'habitude des travaux de ce genre, ayant déjà traduit pour l'Opéra *Roméo et Juliette*, et, pour le Théâtre-Lyrique, *Oberon*.

Celui-ci reprit le travail avec Edmond Roche et Richard Wagner ; mais

Craignant toujours pour ses provinces du Rhin..... l'Allemagne envoie le *Tannhæuser* pour endormir la France.

(Cham, *Charivari*, 25 mars 1861.)

M. Lindau, très vexé d'être éconduit, fit un procès au musicien pour déterminer ses droits de collaborateur et demander que son nom fût inscrit sur l'affiche et sur le livret. L'affaire fut appelée, le 6 mars 1861, sept jours avant la première représentation de *Tannhæuser*, devant la première chambre du tribunal civil, présidée par M. Benoist-Champy.

Me Marie plaidait pour le demandeur qui s'était fait délivrer des brevets de traducteur par Berlioz, de chanteur et de compositeur de romances par M. Gounod; tandis que Me Ollivier se présentait pour Richard Wagner, et les deux avocats citèrent à l'envi les passages des écrits de Wagner qu'ils croyaient les plus propres à éclairer la religion des juges. Ceux-ci déboutèrent M. Lindau de sa demande en réservant ses droits à une indemnité pécuniaire, et le résultat direct de ce procès fut que le nom de Richard Wagner figura seul, à bon droit, sur l'affiche et sur le livret. Roche, qui travaillait par pur dévouement, s'en était remis à son ami pour la rémunération à recevoir en cas de succès; il n'avait donc pas voulu s'associer à la réclamation de Lindau, et le dernier venu dans la collaboration, M. Nuitter, était tombé d'accord avec lui pour s'effacer devant Richard Wagner, seul véritable auteur du poème et de la partition[1].

Il s'agit là de la traduction en vers, de celle qui fut chantée et gravée; mais Wagner, dans son désir d'être bien compris des Parisiens, avait fait plus encore. Il avait fait faire une traduction de ses quatre grands poèmes, en prose, à cause du temps qui pressait et de la difficulté qu'il y aurait eu à rendre en vers le sens littéral; puis il les avait réunis en volume, avec une lettre-préface où il avait prétendu résumer sa vie et expliquer clairement ses théories artistiques à des gens qui s'en souciaient fort peu. Cette *Lettre sur la musique,* publiée à la fin de l'année 1860, fut une erreur de Richard Wagner, qui avait d'ailleurs la rage de l'autobiographie et qui recommença deux ou trois fois la sienne, toujours afin de se bien faire connaître des nouveaux auditeurs français, américains ou autres, auxquels il soumettait sa musique. En principe, l'intention était bonne; en fait, elle était sans utilité, mais non sans danger.

Il fallait bien peu connaître les Français, amateurs, critiques ou musiciens, pour s'imaginer qu'ils allaient lire cette préface, avant d'aller voir *Tannhæuser,* et quand bien même ils l'auraient lue, ils en eussent été plus étourdis qu'éclairés. Comme Wagner, en 1860, avait déjà composé *Tristan et Iseult* et que ce poème figurait dans son livre, instinctivement il poussa l'histoire de sa vie et du développement de ses idées jusqu'après *Tristan,* sans faire réflexion que cela dépassait terriblement le but, puisqu'il s'agissait simplement de préparer les gens à l'audition de

1. Edmond Roche mourut à trente-quatre ans, le 16 décembre 1861, par contre-coup du désastre de *Tannhæuser*, tant il avait mis sur cet opéra son dernier espoir de renommée et de prospérité. Ses poésies furent réunies en un volume précédé d'une préface, où M. V. Sardou raconte avec sa verve habituelle les séances extraordinaires de travail entre Roche et Wagner et déplore, attendri, la mort d'un ami de talent. Quant au recueil des poésies de Roche, il en fut comme du poète en personne : on l'ignora totalement.

REPRÉSENTATION DE « TANNHÆUSER » A L'OPÉRA DE PARIS, EN 1861.

Scène finale du deuxième acte. — Dessin original d'Alphonse de Neuville.

Tannhæuser. En rédigeant sa *Lettre sur la musique,* il perdit de vue le but immédiat de cette préface ; il l'écrivit moins pour des ignorants que pour lui-même, et par là se produisit une méprise, toute naturelle, entre le public et l'écrivain. Sa profession de foi trompa tout le monde : on y crut voir la définition du style de *Tannhæuser* et l'on en fut effarouché ; tandis qu'en écrivant, l'auteur avait toujours eu en vue non pas *Tannhæuser,* ni même *Lohengrin,* mais *Tristan et Iseult* et *l'Anneau du Nibelung.*

Il le dit formellement quelque part : « Considérer les éclaircissements que je vous adresse comme une préparation à la représentation de *Tannhæuser,* serait donc concevoir une attente très erronée à certains égards. » Mais alors pourquoi les donner? Des éclaircissements qui n'éclairent rien ne peuvent que brouiller les idées des gens et c'est ce qui arriva, d'autant plus que tout cela fut parcouru d'une façon fort superficielle. On ne lut pas du tout cet écrit dans le public, et les journalistes qui le feuilletèrent furent frappés seulement par une ou deux appellations bizarres ou nouvelles pour eux : *mélodie infinie, musique de table,* en parlant de l'opéra italien, dont ils ne cherchèrent pas l'explication dans le contexte ; ils en inventèrent même une : *mélodie de la forêt,* comme ils avaient déjà imaginé celle de *musique de l'avenir,* et sur ces trois ou quatre expressions ils bâtirent les théories les plus saugrenues, déversèrent des flots de fantaisie intarissable, avec force quolibets et *lazzi*. Voilà pourtant tout le mal que peut faire un livre inutile et mal compris.

A le suivre avec attention, ce résumé de sa vie et de ses idées est fait avec beaucoup de soin par un auteur qui, naturellement, ne se donne jamais tort ; mais il est confus, comme tous les écrits de Richard Wagner, où l'idée essentielle est toujours surchargée de développements parasites, avec des comparaisons plus embrouillées que l'objet qu'elles prétendent expliquer. Assez peu clair par lui-même, il parut fort obscur à des gens qui ne soupçonnaient rien de ces choses, qui considéraient comme un musicien sans valeur l'artiste assez présomptueux pour s'attaquer aux réputations les mieux assises et pour vouloir renouveler la musique dramatique. Et ce pauvre Wagner qui écrivait naïvement dans sa *Lettre sur la musique* : « L'ouvrage dont je vous parle, et dont la composition musicale est déjà depuis longtemps achevée en grande partie, a pour titre *l'Anneau du Nibelung.* Si la tentative que je fais aujourd'hui de vous présenter mes autres poèmes d'opéra dans une traduction en prose *ne vous déplaît pas,* peut-être serais-je disposé à renouveler cet essai pour ma tétralogie[1] ! »

1. Dans sa *Lettre sur la musique,* Wagner a protesté par deux fois contre la sotte invention qu'on

Les difficultés surgirent à propos du ballet. L'administrateur Alphonse Royer, dès ses premiers entretiens avec Richard Wagner, ne lui avait pas caché que c'était là un élément de succès considérable, et que le ballet, indispensable à ses yeux, devait arriver au milieu du deuxième acte, afin de couper la soirée au gré des habitués qui aiment à voir ce divertissement vers dix heures. Wagner refusait obstinément d'intercaler un ballet au deuxième acte, où il était inadmissible ; il caressait l'idée, au contraire, d'introduire des danses dans le Venusberg et de développer cette scène en appliquant ses nouvelles idées sur le drame. Cela ne devait servir à rien qu'à dérouter les chanteurs qui savaient déjà le premier acte, et ce n'était d'aucune utilité en ce qui concernait les abonnés, puisque ce divertissement arrivait dès le lever du rideau du premier acte. Mais Wagner n'en fit qu'à sa tête, avec raison.

Il donna au tableau du Venusberg des développements magnifiques dont les interprètes se plaignirent fort, en particulier Mme Tedesco, réduite à rapprendre un nouveau rôle de Vénus, et dont les auditeurs rirent infiniment, parce que ce morceau, en dehors du caractère général de l'ouvrage, était écrit dans un style trop étranger au public pour être accepté, quand bien même on aurait applaudi tout le reste de l'opéra ; mais il est à l'honneur de Wagner d'avoir agi selon sa conscience et de n'avoir pas écouté les amis qui le dissuadaient de ce changement, de peur de compromettre le succès. A tous ces points de vue, il eut absolument raison ; toutefois ce refus de mettre un grand ballet à la place accoutumée fut la raison déterminante de l'orage et de l'acharnement des beaux messieurs des clubs à venir siffler *Tannhæuser* : ils avaient trop de points de contact avec le corps de ballet pour ne pas épouser sa rancune et soutenir son dépit.

A mesure que les répétitions avançaient, elles devenaient plus orageuses[1]. Pendant ces longues études, Wagner avait trouvé chez les chefs du chant Vauthrot et Croharé le concours le plus intelligent et le plus dévoué ; mais il n'en allait pas de même avec le chef d'orchestre qui n'était autre que Dietsch, celui-là même qui avait mis en musique

lui prêtait de *musique de l'avenir*. Après avoir expliqué que chaque art, selon lui, arrivé aux limites de sa puissance, demande à s'allier à un art voisin et que l'œuvre d'art parfaite résulterait de la fusion de tous les arts particuliers : poésie, musique, mimique, etc., il reconnaissait qu'en l'état actuel des choses, cet idéal ne pouvait pas arriver à une réalisation complète, et il le désignait sous le nom d'*œuvre d'art de l'avenir*. « C'est le titre aussi que je donnai à un écrit développé dans lequel j'exposais avec plus de détails les idées que je viens d'indiquer ; c'est à ce titre (soit dit en passant) que nous sommes redevables de ce spectre si bien inventé d'une « musique de l'avenir », ce spectre, devenu si populaire qu'on l'a vu courir comme un revenant jusque dans des écrits français. Vous pouvez à cette heure comprendre clairement sur quel malentendu cette invention a été imaginée, et dans quel dessein. » (*Lettre sur la musique*, à M. F. Villot, traduite par M. Challemel-Lacour, en tête des *Quatre poèmes d'opéras* traduits en prose française. Un vol. in-18, Librairie nouvelle, 1860.)

1. Il n'y en eut pas moins de 164 ; les frais généraux de mise en scène s'élevèrent à 100,000 fr., plus 860 fr. de dépenses extraordinaires pour chaque représentation. Ces chiffres sont extraits de

avec si peu de succès *le Vaisseau fantôme* cédé par Richard Wagner à Léon Pillet, et qui de plus était sans valeur personnelle : à la fin des répétitions, les relations entre l'auteur et Dietsch étaient devenues des plus difficiles. Wagner, tout à fait mécontent, demanda de diriger la répétition générale et les trois premières représentations : « Je ne puis décidément consentir, écrivait-il au directeur Alphonse Royer, à ce que l'effet du zèle inouï de tant d'artistes et chefs d'études soit abandonné à la merci d'un chef d'orchestre incapable, en ce qui concerne mon ouvrage, de diriger l'exécution définitive. » Il ne dépendait pas de l'administrateur de prendre une décision à cet égard, et Wagner dut adresser sa demande au ministre, qui y répondit par un refus formel, justifié par les usages d'alors et approuvé, il faut le dire, par tous les musiciens de l'orchestre et des chœurs, qui se vengeaient des exigences et des mauvais compliments de Wagner en portant aux nues un chef qu'ils décriaient dans leur particulier.

A UNE RÉPÉTITION GÉNÉRALE DE « TANNHÆUSER ».

— Tiens, il n'est pas permis de s'ennuyer à mourir à votre opéra ?

— Non, monsieur, mourir, c'est claquer, et je ne veux pas de claqueurs à mes représentations.

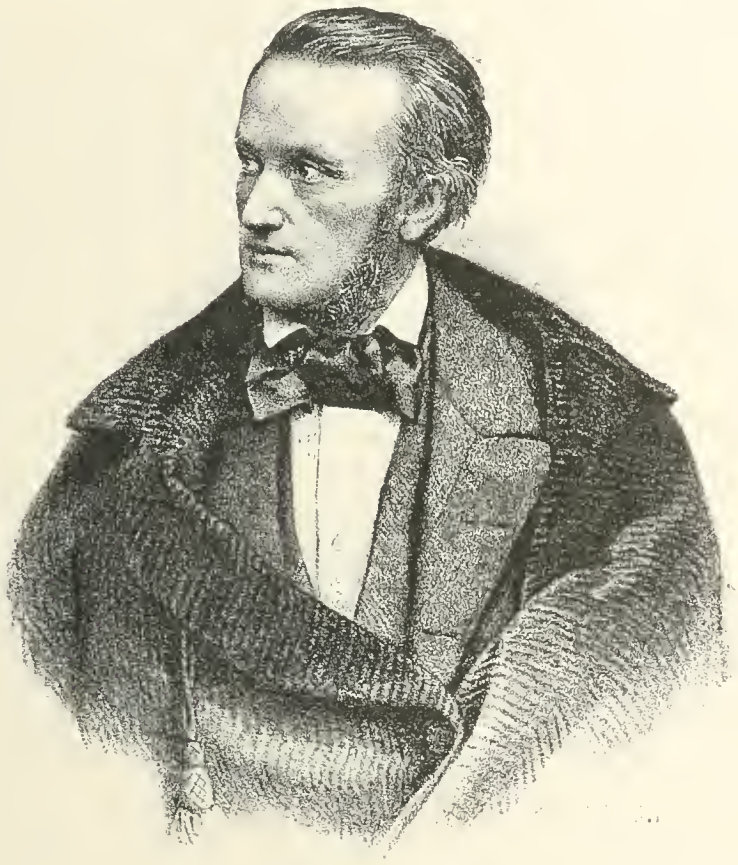
(Cham, *Charivari*, 10 mars 1861.)

Quoi qu'il en soit, il y a dans la réponse du ministre d'État, comte Walewski, une phrase solennelle à conserver comme modèle de style administratif : « Jamais en France, soit qu'il s'agît des œuvres de nos compositeurs, soit qu'il s'agît de celles des maîtres étrangers tels que Rossini ou Meyerbeer, le directeur de l'orchestre n'a été déshérité du droit de rester à la tête de sa phalange d'exécutants. *Il y a plus : avec nos idées et nos habitudes françaises, le chef d'orchestre qui cèderait son siège dans ces journées solennelles et décisives serait considéré comme désertant ses devoirs et perdrait pour l'avenir tout le prestige de son autorité.* » Et les répétitions continuèrent, tout allant de mal en pis, le chef d'orchestre à son pupitre battant une mesure, et le

l'article si précis publié par M. Ch. Nuitter dans les *Bayreuther Festblætter* (1884) et sur lequel on peut se guider en toute confiance pour ce qui regarde *Tannhæuser*. Il faut se défier au contraire d'un article amusant, mais très habile, où M. Paul Lindau, sous couleur d'être favorable à Wagner, tend à démontrer que tout, absolument, est de sa faute et qu'il n'y avait pas l'ombre de cabale. M. Paul Lindau était le frère de Richard Lindau qui venait de perdre un procès contre Richard Wagner, et quand même on ne le saurait pas, la façon dont il raille les vers de M. Nuitter suffirait à montrer qu'il tenait de près au traducteur éconduit.

compositeur assis sur la scène à deux pas, battant sa mesure à lui, du pied, de la main, et frappant furieusement, au milieu d'un nuage de poussière, le plancher du théâtre.

C'est dans ces conditions défavorables que la première représentation fut donnée, le mercredi 13 mars 1861. En quelques mois Wagner s'était aliéné tout le monde à l'Opéra : directeur, chef d'orchestre, orchestre



RICHARD WAGNER EN 1861.
D'après une lithographie de Desmaisons.

et corps de ballet, jusqu'aux claqueurs salariés dont il aurait voulu se passer, par honnêteté artistique, et qu'on lui avait quand même imposés, sans parler des quolibets et caricatures que cette folle prétention fit pleuvoir sur lui. Cependant, malgré tout ce qui transpirait de l'opposition systématique d'une partie des spectateurs, écrit M. Nuitter, qui nous a laissé le meilleur récit de cette soirée, on ne se doutait pas exactement de ce qui allait arriver. Le premier tableau, bien qu'il fût écrit tout à fait dans la dernière manière de Wagner, passa

sans opposition, mais quand, après le changement de décor, on entendit la phrase du petit pâtre jouant du chalumeau, un premier murmure s'éleva. Wagner, qui était dans la loge du directeur sur le théâtre, ne comprenant pas encore le sens de la manifestation du public, se pencha pour regarder dans la salle et dit à son collaborateur qui se trouvait à côté de lui : « C'est l'empereur qui arrive. » Hélas non ! c'était le ricanement d'une partie des spectateurs qui commençait.

Dans l'entr'acte, une idée lumineuse traversa l'esprit de ces gens en humeur de s'amuser : la plupart des abonnés, membres du Jockey-Club ou du Cercle Impérial, allèrent acheter dans la boutique d'un armurier du passage de l'Opéra tous les sifflets de chasse qu'ils purent y trouver, et le vacarme reprit au deuxième acte pour aller croissant jusqu'à la fin de la représentation, sauf pendant la marche avec chœurs, pour laquelle il fallut que les siffleurs fissent trêve. Il faut dire que, dans cette bagarre, les chevaliers du corps de ballet avaient été soutenus par les ennemis personnels du maître, — il excella toujours à s'en créer, — tandis que les spectateurs impartiaux, indignés d'un tel parti pris et d'un outrage aussi scandaleux, avaient joint leurs bravos, souvent très chaleureux, à ceux des amis de Wagner.

Un instant, on put croire que la victoire resterait aux défenseurs; mais le finale du deuxième acte, encombré de harpes et de troubadours, acheva la déroute : au troisième, on n'entendit plus rien du tout, et le sommet de tout l'ouvrage, en particulier, le récit du pèlerinage à Rome, fut couvert d'un bout à l'autre de cris forcenés. Les interprètes, cependant, ne plièrent pas devant ces démonstrations hostiles, et dans la salle deux personnages de marque au moins défendirent bravement l'auteur : Mme de Metternich, qui semblait vouloir prendre sa revanche de Solférino, dit Mérimée, et l'empereur, qui donna à plusieurs reprises le signal des applaudissements; cela valait toujours mieux que d'applaudir *Roland à Roncevaux* [1].

Wagner, d'ailleurs, paraît avoir vu assez clair dans toute cette affaire, et dans le compte rendu qu'il fait de la bataille, dès le 26 mars, à des amis d'Allemagne, il marque une grande reconnaissance au public pris en masse. « Il me semble, en ce qui concerne la nature de cet accueil, qu'on vous a, jusqu'à présent, entretenus dans l'erreur; certes, vous vous tromperiez grandement si vous tiriez de vos précédentes informations, au sujet du public français en général, une conclusion flatteuse peut-être pour le public allemand, mais en vérité très injuste. Je persiste, au contraire, à reconnaître au public parisien des qualités fort appréciables, notamment une compréhension très vive et

1. Voir *Paris dilettante au commencement du siècle* (chez Firmin-Didot), p. 367.

un sentiment de la justice vraiment généreux. Voici un public (je parle de ce public pris dans son ensemble), auquel je suis personnellement tout à fait inconnu, un public auquel les journaux, les bavards et les oisifs rapportent journellement sur mon compte les choses les plus absurdes, et qu'on travaille contre moi avec une rage presque sans exemple : eh bien ! qu'un tel public, pendant des quarts d'heure entiers, lutte pour moi contre la claque et me prodigue les témoignages les plus opiniâtres de son approbation, c'est là un spectacle qui devait me mettre la joie au cœur, eussé-je été l'homme le plus indifférent du monde[1]. »

La deuxième représentation, annoncée pour le 15 mars, fut reculée

LA CLEF DE LA MUSIQUE DU « TANNHÆUSER ».
(Cham, *Charivari*, 7 avril 1861.)

au lundi 18 par suite d'une indisposition de M. Niemann, et le directeur profita de ce retard pour demander de nouveaux sacrifices à l'auteur : il avait déjà obtenu de lui qu'on supprimât une partie du rôle de Vénus dans le premier tableau, les trompes de chasse et les chiens dans le tableau final du premier acte[2], la ritournelle du petit pâtre, le trait de violon qui termine le deuxième acte, et le retour de Vénus au troisième : toutes coupures heureuses, mais insuffisantes au gré du directeur. « Je vous ferai observer, écrit-il au ministre le 17 mars,

1. *Souvenirs de Richard Wagner*, p. 171.

2. Ces malheureux chiens qui avaient soulevé l'indignation des spectateurs délicats et servi de prétexte aux quolibets les plus spirituels, à quelque temps de là contribuèrent singulièrement au succès d'un grand drame : *la Jeunesse du roi Henri*, de Lambert Thiboust et Ponson du Terrail, représenté en 1864 au théâtre du Châtelet ; les auteurs avaient tout simplement repris l'idée de Wagner et n'eurent qu'à s'en féliciter.

qu'il est très difficile de faire retrancher telle ou telle partie de son ouvrage à un homme aussi convaincu de son mérite que l'est M. Wagner. Ceux qui le connaissent s'étonnent de ce que j'ai déjà obtenu, quoique cela, je le répète, ne soit pas suffisant. S'il s'agissait d'une pièce récitée, je couperais d'autorité, malgré les réclamations de l'auteur; mais, dans une partition, tout retranchement nécessite un raccord de tonalités que je ne puis pas me permettre de faire. » On n'est pas plus modeste, en vérité.

En fait, la deuxième représentation, pendant laquelle l'empereur et l'impératrice s'associèrent plus d'une fois aux bravos des partisans, confirma le jugement de Wagner sur le public, sur ce public qui cria lui-même : « *A bas les Jockeys!* » pour imposer silence aux siffleurs. C'était si bien une cabale montée et manœuvrant sur un signal, qu'à cette représentation, tout le premier acte et la moitié du second passèrent sans autre interruption que celle de bravos chaleureux à plusieurs endroits : puis, à partir de la scène du tournoi des chanteurs, comme sur un mot d'ordre, sifflets et mirlitons se mirent de la partie et les manifestations hostiles devinrent encore plus violentes que le premier soir, tant les siffleurs craignaient d'avoir mal tué le monstre. En présence de cet acharnement d'un club tout-puissant, qui tenait dans le tremblement le ministre en personne, il fut convenu que la troisième représentation serait donnée un dimanche afin d'éviter la présence des abonnés de l'orchestre, et elle eut lieu effectivement le 24, devant une salle comble, ainsi que le prouvent les chiffres des recettes[1].

Mais les abonnés, dont on voulait se passer, n'avaient pas entendu de cette oreille, et, plutôt que de courir le risque de laisser *Tannhæuser* se relever le moins du monde devant un public impartial et mauvais connaisseur en chevaux, ils étaient venus en masse, eux pour qui c'était presque déroger que de se montrer un dimanche à l'Opéra. Cette fois, il n'y avait plus à lutter ni même à ruser avec une cabale aussi acharnée. « Autant j'ai été stupéfait de l'attitude effrénée de ces messieurs, dit Wagner, autant j'ai été ému et touché des efforts héroïques déployés par le public proprement dit pour réparer ce déni de justice à mon égard; jamais il ne m'est moins venu à l'esprit de douter, si peu que ce soit, du public parisien dès qu'il se trouve sur un terrain neutre. » Et cela, ne l'oublions pas, fut écrit le surlendemain de la troisième représentation.

Il avait été sous-entendu, sans qu'on l'eût officiellement annoncé,

1. Recettes des trois représentations de *Tannhæuser* : première : 7,491 fr. (dont 2,770 d'abonnement), malgré le service fait à la presse et aux artistes; — deuxième : 8,415 fr. (dont 2,758 fr. d'abonnement); — troisième : 10,764 fr. (abonnement, 230 fr.) (Article cité de M. Ch. Nuitter.)

que cette représentation du dimanche serait la dernière; il fut bien un instant question d'en donner une quatrième afin que les abonnés du vendredi qui, seuls, n'avaient pas entendu *Tannhæuser*, pussent s'en amuser à leur tour; mais Richard Wagner s'opposa si vivement

Monsieur le directeur,

c'est probablement par un malentendu qu'on n'a pas encore fait droit à ma demande de cent (100) entrées pour la répétition générale de demain. Jusqu'ici, si la salle a été trop encombrée aux dernières répétitions, ce n'est point de ma faute. Pour celle d'hier par exemple j'ai même refusé à ma femme la faveur de m'y accompagner, pour que la répétition eût le caractère le plus intime. J'ai été fort étonné alors de voir la salle remplie d'individus qui m'étaient parfaitement inconnus. Je crois être dans mon droit en vous demandant, Monsieur, de m'envoyer ~~les~~ plus tôt — préalablement — cent parterres, pour placer mes amis, que jusqu'ici j'ai discrètement envoyés à cette répétition générale. En outre je vous prie, Monsieur, de ~~satisfaire~~ aux demandes des ministres étrangers pour loges et stalles à cette même répétition de demain soir.

Agréez mes civilités empressées.

Richard Wagner

LETTRE AUTOGRAPHE DE WAGNER AU DIRECTEUR DE L'OPÉRA
En date du 1er mars 1861. — (Archives de l'Opéra.)

à ce projet que le ministre ne crut pas devoir passer outre et qu'il consentit au retrait de l'ouvrage, demandé par l'auteur. « Puisque les membres du Jockey-Club, disait Wagner dans une note adressée au directeur, ne veulent pas permettre que le public de Paris puisse entendre mon opéra exécuté sur la scène de l'Académie impériale de

musique, faute de voir danser un ballet à l'heure ordinaire de leur entrée au théâtre, je retire ma partition et je vous prie de vouloir bien communiquer à S. Exc. le ministre d'État ma résolution, par laquelle je crois le tirer d'un embarras important. »

C'était là une note privée; la lettre officielle est ainsi conçue : « Monsieur le directeur, l'opposition qui s'est manifestée contre le *Tannhæuser* me prouve combien vous aviez raison quand, au début de cette affaire, vous me faisiez des observations sur l'absence du ballet et d'autres conventions scéniques auxquelles les abonnés de l'Opéra sont habitués. Je regrette que la nature de mon ouvrage m'ait empêché de le conformer à ces exigences. Maintenant que la vivacité de l'opposition qui lui est faite ne permet même pas à ceux des spectateurs qui voudraient l'entendre d'y donner l'attention nécessaire pour l'apprécier, je n'ai d'autre ressource honorable que de le retirer. Je vous prie de faire connaître cette décision à S. Exc. M. le ministre d'État. » C'était tomber fièrement — presque en vainqueur[1].

Toute cette affaire de *Tannhæuser*, à quelque point de vue qu'on l'examine, est peu honorable pour nous. Mais ce qui est plus triste encore que ce tapage infernal organisé par de joyeux viveurs après boire et avant souper, c'est l'attitude de la presse qui, elle, n'était pas dans la dépendance du corps de ballet et crut naïvement se trouver en présence d'une œuvre exécrable et d'un compositeur de rencontre. Ce fut entre tous les journaux une course à l'injure, un tournoi d'ignorance, et pendant des semaines, longtemps encore après que le compositeur avait fui Paris, ils écrasaient l'œuvre et bafouaient l'homme avec un acharnement sans pareil.

Jamais peut-être l'aveuglement de la critique prise en masse et sa faiblesse envers le public, sur lequel elle se guide au lieu de le guider, ne se montrèrent d'une façon plus éclatante. Il y a eu des centaines d'articles où l'on injuriait l'artiste et son œuvre, uniquement parce que c'était de mode, et le pis est que tous ces juges, qui ne soupçonnaient rien de la chose à juger, étaient absolument sûrs de leur fait : à leurs yeux, l'auteur était un polisson, l'œuvre une ordure et l'arrêt qu'ils rendaient devait être sans appel.

Beaucoup sont morts avant d'avoir vu leurs jugements cassés en si peu de temps; mais, parmi ceux qui survivent et qui furent des plus

1. Ce retrait de *Tannhæuser* fut une véritable déception pour les amateurs et les curieux : dans Paris, tout le monde avait la rage de *Tannhæuser*, et la location encaissée à l'avance était énorme. Une fois la pièce retirée, on se rendit en foule partout où l'on jouait quelque fragment de Wagner, par exemple au Casino, où Arban faisait exécuter la marche de *Tannhæuser* et la marche des fiançailles de *Lohengrin*; à l'Opéra-Comique, où Roger chantait dans un concert spirituel le récit du pèlerinage à Rome, etc., etc. Et partout adversaires et partisans sifflaient et applaudissaient avec rage, aveuglément.

violents à l'origine, il est amusant d'observer comment plusieurs manœuvrent pour tourner en même temps que la mode et faire oublier leurs élucubrations passées, tandis que d'autres, plus crânes, luttent désespérément, avec rage, et crient d'autant plus fort qu'ils sentent le terrain fuir sous eux. Il serait fastidieux de rechercher tous ces articles, dont Gasperini a, d'ailleurs, détaché des passages caractéristiques; il suffira d'en citer un seul, oublié dans sa nomenclature, un des plus doux et signé d'un écrivain qu'on classait alors parmi les maîtres de la critique.

« Pas de périphrase à notre opinion sur l'opéra de M. Wagner : l'ouverture et la marche du second acte exceptées, sa partition n'est qu'un chaos musical. Les sons se heurtent, s'agglomèrent, s'entassent, se confondent, comme d'immenses nuages dans un ciel blafard. Tantôt c'est une obscurité opaque et pesante, — ce que M. Wagner appelle la *mélodie infinie,* sans doute, — qui écrase la plus robuste attention; tantôt c'est un vacarme discordant qui ne parvient qu'à simuler les plus grossiers fracas des tempêtes physiques. Les voix et l'orchestre, les vents et la mer luttent, comme dit Shakespeare, « à qui sera « le plus fou ». Si parfois un coin de lumière perce ces ténèbres, si le spectre d'une idée mélodique se dessine vaguement sur ce fond grisâtre, le musicien déchaîne son orchestre à la façon d'Éole excitant les vents, et il n'a de cesse que la masse nuageuse n'ait tout comblé et tout effacé. M. Wagner s'interdit à dessein ce que les musiciens de tous les temps ont recherché comme l'essence même de leur art : le rythme, la mélodie, la clarté. Sa musique, comme celle des Corybantes, qui entouraient les antres des Mystères orgiaques, semble n'avoir pour but que d'effrayer et d'écarter les profanes. « Il a mangé du tambour et bu de la cymbale! » criaient les Hiérophantes de ces bacchanales pour désigner l'Initié qui avait traversé la terrible épreuve. — « Si je comprends ce que je mange, je « te chasse », disait un gourmet à son cuisinier. — En deux mots, voilà la musique de M. Wagner. Elle impose, pour révéler ses secrets, des tortures d'esprit que l'algèbre seule a droit d'infliger : l'Inintelligible est son idéal. »

— J'ai vendu ma partition.
— Au marchand de musique?
— Non, au pharmacien.
— Comme somnifère, c'est juste.

(Cham, *Charivari*, 7 avril 1861.)

Paul de Saint-Victor, l'auteur de ce galimatias double, osant

reprocher à quelqu'un d'être inintelligible : est-ce assez bouffon [1] ?

« Moins on en dira sur les causes de cet échec, mieux cela vaudra, écrit Wagner ; mais ce fut un désastre pour moi. Toutes les personnes intéressées avaient été payées par moi ; ma part devait consister dans les honoraires habituels après chaque représentation, et cette ressource était brusquement supprimée. Aussi je quittai Paris avec une masse de dettes, ne sachant de quel côté me tourner ; cependant, en dehors de ces désagréments, le souvenir de cette année désolante ne m'est nullement désagréable. » Il perdait d'autant plus à la brusque interruption de *Tannhæuser* que, pour rémunérer les deux traducteurs, il leur avait abandonné la moitié de ses droits sur les vingt premières représentations et que c'était seulement à partir de la vingt-et-unième qu'il devait toucher pour lui seul la somme totale de 500 francs, fixée alors pour tous droits d'auteur à l'Opéra. Ces trois représentations lui rapportèrent donc seulement 750 francs et 375 francs à chacun des deux traducteurs [2].

Quelle explosion de joie ce fut alors chez Berlioz ! Il avait gardé le silence aux *Débats ;* mais comme il se rattrapait dans le monde ! Et quel déchaînement de colère dans toutes ses lettres tant qu'il put craindre un succès ! Mais aussi quels cris de triomphe et quels trépignements dès qu'il vit son ennemi par terre ! « Ah ! Dieu du ciel, quelle représentation ! Quels éclats de rire ! Le Parisien s'est montré hier sous un jour tout nouveau ; il a ri du mauvais style musical, il a ri des polissonneries d'une orchestration bouffonne, il a ri des naïvetés d'un hautbois ; enfin, il comprend donc qu'il y a un style en musique. Quant aux horreurs, il les a sifflées splendidement. » Et sept jours après, dans une lettre adressée à son fils : « La deuxième représentation de *Tannhæuser* a été pire que la première. On ne riait plus autant, on était furieux, on sifflait à tout rompre, malgré la présence de l'empereur et de l'impératrice qui étaient dans leur loge. L'empereur s'amuse. En sortant, sur l'escalier, on traitait tout haut ce malheureux Wagner de

1. Infiniment peu de critiques défendirent Richard Wagner ou se contentèrent de le discuter sérieusement au lieu de l'accabler de quolibets : il faut nommer cependant Baudelaire à *la Revue européenne,* Franck-Marie à *la Patrie,* Weber au *Temps,* d'Ortigue aux *Débats,* remplaçant Berlioz pour un jour, et qui, tout en repoussant les idées émises dans la *Lettre sur la musique,* reconnut en Wagner un artiste convaincu et le combattit sans aigreur.

2. Ces chiffres sont exacts, mais les renseignements qui suivent, rapportés par M. Dannreuther, qui les devait tenir de Wagner, paraissent sujets à caution. Si Wagner avait demandé une cession de droits à ses collaborateurs, il est bien probable que ceux-ci y auraient consenti ; mais il n'avait pas à disposer d'une part de droits qui était la pleine propriété de ses collaborateurs : il ne dépendait pas de lui, mais d'eux-mêmes, qu'ils touchassent leur part, équivalente à la moitié. Dans le fait, il y eut, en ce qui concernait *Tannhæuser,* tant de conventions particulières, de traités fictifs, pour soustraire les droits de Wagner à ses nombreux créanciers, à MM. Erlanger, Beckmann, Lindau, etc., qu'on ne saurait y reconnaître grand'chose aujourd'hui, de l'aveu de M. Nuitter. Et puis, cela vaudrait-il la peine qu'on se donnerait ?

gredin, d'insolent, d'idiot. Si l'on continue, un de ces jours la représentation ne s'achèvera pas et tout sera dit. La presse est unanime pour l'exterminer. Pour moi, je suis cruellement vengé!!! » Pauvre Berlioz!

Au mois de juin 1861, Wagner était encore à Paris. Il abandonnait alors la rue d'Aumale pour aller loger chez le ministre de Prusse, comte de Pourtalès, — économie et honneur pour lui; — mais il quittait presque aussitôt la France et, cette fois, il pouvait regagner tranquillement sa patrie au lieu d'errer en exil. Depuis quelque temps déjà — vers le milieu de l'année 1860 — l'intercession du grand-duc de Bade avait obtenu du gouvernement saxon que, tout en continuant à interdire à Richard Wagner le territoire de la Saxe, il ne s'opposât plus à son séjour dans les autres États de la Confédération[1]; cela valait au moins autant que s'il eût fait jouer *Tristan et Iseult*. Wagner, en parlant de son premier séjour au milieu de nous, a remarqué que « Paris lui avait été du plus grand secours pour l'Allemagne ». Observation vraie et dont l'exactitude est plus frappante encore après un second séjour, car les siffleurs acharnés de Paris firent plus pour sa gloire et le retentissement de son nom que n'aurait pu faire un succès semblable à ceux qu'il avait déjà remportés en Allemagne. En croyant l'enterrer, ils l'avaient porté au pinacle : ainsi va le monde quelquefois, — et tout est bien.

1. Dès le mois d'octobre 1851, le roi de Saxe avait commué en bannissement hors de l'Allemagne entière le long emprisonnement auquel Wagner, condamné par défaut, n'avait échappé que par la fuite. En 1860, le proscrit n'était plus écarté que du royaume saxon; enfin, en mars 1862, il obtiendra de pouvoir rentrer même en Saxe, — après treize ans d'exil.

TANNHÆUSER PRODUISANT SON EFFET, MÊME SUR LES ARTISTES QUI LE RÉPÈTENT.
(Cham, *Charivari*, 10 mars 1861.)

CHAPITRE X

TRISTAN ET ISEULT A MUNICH

ICHARD WAGNER, en rentrant en Allemagne, était toujours possédé de la même idée fixe : faire exécuter *Tristan et Iseult*. Il avait une telle hâte d'entendre au théâtre cet ouvrage où il avait mis tout de lui-même, — le poète et le musicien, le philosophe et le réformateur, — qu'il avait fallu une impossibilité radicale pour le faire renoncer à sa folle idée de louer le théâtre Ventadour et d'y monter son œuvre à ses risques et périls. Ç'aurait été un bien autre hourvari que pour *Tannhæuser*. Mais il pensa que cela devait marcher tout seul en Allemagne; comme il faisait erreur! En fait, les trois années comprises entre son retour de France et son appel à Munich furent peut-être les plus déplorables de sa vie entière. Il n'avait qu'une pensée, et tous les efforts qu'il tentait pour la réaliser étaient comme frappés d'impuissance. Il échoua d'abord auprès du grand-duc de Bade, qui ne refusa pas tout net de laisser jouer *Tristan et Iseult* pour son anniversaire, mais qui n'en reparla jamais. A Vienne, on avait en principe accepté de le monter; mais, après cinquante-sept répétitions, l'insuffisance flagrante du ténor Ander força d'y renoncer. A Carlsruhe, à Prague, à Weimar, il s'en fallait qu'on allât jusqu'à répéter : on refusait de prime abord.

A ce moment-là, Wagner était à bout de ressources, et, pour soutenir sa précaire existence, il dut organiser une série de concerts où il conduisait principalement les symphonies de Beethoven et des fragments des *Maitres Chanteurs* et des *Nibelungen*[1]. De décembre 1862 à

1. Quelques renseignements pécuniaires ne seront pas de trop ici. En Allemagne, les honoraires habituels pour la première représentation d'un ouvrage variaient de 10 à 50 ou 60 louis d'or (soit de 200 à 1,200 fr.), selon le rang et la grandeur du théâtre. Pour les représentations suivantes, la part de l'auteur consistait dans une petite somme convenue d'avance et dans un petit tant pour cent sur la recette, le plus souvent cinq, parfois sept, jamais plus de dix. La plupart des villes allemandes ayant un théâtre, un opéra heureux dans sa première tournée pouvait produire une somme considérable mais après, le rendement baissait vite : on ne pouvait pas jouer longtemps la même pièce dans un théâtre de cour ou de ville, où les prix sont toujours très bas et où le système des abonnements tend à réduire le nombre des représentations d'un ouvrage. « Mes opéras pouvaient être joués de différents côtés, dit Richard Wagner, mais je ne pouvais pas vivre avec leur produit. A Dresde, où *le Hollandais volant* et *Tannhæuser* avaient eu du succès, on me dit que je n'avais aucun droit parce qu'ils avaient

décembre 1863, il courut le monde, dirigeant des festivals de ce genre à Leipzig, à Vienne, à Prague, à Saint-Pétersbourg, à Moscou, à Pesth, à Breslau et de nouveau à Vienne, où il redonna plusieurs concerts au théâtre *An der Wien,* où il émerveilla le public par une exécution, tout à fait dans la vraie tradition, de l'ouverture du *Freischütz*. Et lui-même a résumé d'un mot cette vie de Juif errant de la musique : « Ce curieux concert, dit-il en parlant de celui de Leipzig, où la salle était vide à moitié, fut le premier d'une longue série de pareilles entreprises absurdes auxquelles la gêne et la misère me réduisirent. Dans d'autres villes au moins, le public vint en masse et je remportai un véritable succès artistique; mais c'est seulement en Russie que les résultats pécuniaires valurent qu'on en parlât. » Ces concerts, en somme, avaient fait beaucoup pour sa réputation et le monde accourait partout pour le voir, mais il n'était toujours pas parvenu à faire jouer *Tristan et Iseult.*

Après cet heureux voyage en Russie, où la grande-duchesse Hélène, amateur passionné de musique, avait témoigné son admiration à ce « Messie du laid », comme dit Fétis, avec une magnificence toute royale, Wagner prit ses quartiers à Vienne, où il gaspilla en folles dépenses tous les bénéfices de sa tournée dans le Nord, environ trente-cinq mille roubles, qui représentaient alors plus de cent mille francs. Il s'était imaginé qu'il ne verrait jamais la fin de cette fortune et avait donné libre cours à ses goûts fastueux : on parlait d'un canapé tendu de soie richement brodée et payé trois mille florins, plus de six mille francs. A la devanture d'un grand marchand de Vienne, on se montrait de magnifiques tapisseries que Wagner avait fait tisser tout exprès pour sa villa de Suisse : en un rien de temps, les trente-cinq mille roubles furent mangés. Vers cette époque, et comme il n'avait déjà plus le sou, des voleurs s'introduisirent chez lui et, trouvant maigre butin, emportèrent une riche tabatière qu'il avait reçue des mains de la grande-duchesse et sur laquelle il comptait probablement pour durer quelque temps. Cela fit rire, et plusieurs journaux, en relatant ce vol, ajoutèrent plaisamment : « Quant aux manuscrits de *Tristan* et des *Nibelungen,* les voleurs n'y ont pas touché. »

La légende de *Tristan et Iseult,* si fameuse au Moyen-Age, est d'origine celtique et par conséquent d'essence française. On la rencontre pour la première fois sous une forme littéraire, dans un roman écrit au

été représentés pendant que j'étais maître de chapelle, et qu'un maître de chapelle de la cour de Saxe doit produire un opéra par an. Quand ensuite, à Dresde, on désira avoir *Tristan,* je ne voulus le donner que si l'on consentait à me payer *Tannhæuser,* et l'on me refusa; mais lorsque le public insista pour avoir *les Maîtres Chanteurs*, j'obtins ce que j'avais demandé. » (*Dictionnaire* de Grove, article : *Richard Wagner*, par M. Dannreuther.)

XIIe siècle, en prose normande, par Luc de Gast. De France, elle passa rapidement en Allemagne et, en 1210, Gottfried de Strasbourg en fit une épopée chevaleresque, à laquelle Richard Wagner emprunta la donnée première de son drame, en la modifiant beaucoup pour l'approprier à la scène et surtout y introduire les théories philosophiques dont il avait alors le cerveau plein. Dans l'état d'isolement douloureux et d'absolu découragement où il se trouvait en exil, son esprit, porté vers les spéculations philosophiques et jusqu'alors imbu surtout des doctrines panthéistiques de Hégel et de Schelling, s'était laissé gagner par les théories de Schopenhauer qui ne sont autres que les idées religieuses des Hindous, du Nirvana : le dégoût de la vie inutile et l'horreur du jour aveuglant, l'aspiration à la nuit calme, à la mort bienfaisante, à l'anéantissement.

« Comme Schopenhauer, écrit Gasperini dans son plaidoyer très chaleureux, Wagner crut trouver un refuge contre les agitations d'un monde mobile et tumultueux, dans ce grand détachement que l'Inde préconise. C'est de ce côté qu'il se tourna, c'est au bouddhisme qu'il demanda l'apaisement de son âme, c'est en renonçant au combat, en se donnant tout entier à la foi nouvelle, qu'il espéra se préserver à jamais des désenchantements terrestres, des surprises violentes qui l'avaient jeté à bas. Par une contradiction étrange et dont il serait trop long de rechercher les causes, le bouddhisme, qui prêche l'extinction, l'anéantissement, proclame la puissance de la volonté, et glorifie la volonté sans limites. Par là, du moins, Wagner se retrouvait dans son élément, il pouvait se sentir vivre dans cette nuit épaisse, dans cette torpeur morne où il venait de s'abîmer[1]. »

Que Richard Wagner eût puisé dans une théorie philosophique, décourageante entre toutes, le courage et la volonté nécessaires pour se relever des abattements de l'exil, rien de mieux; — il n'y avait rien là de comparable à la contradiction de Schopenhauer lui-même, prêchant l'extinction de la race et procréant de nombreux enfants; — mais qu'il allât jusqu'à faire de ses héros, de deux amants comme Iseult et Tristan, les interprètes de l'école philosophique alors agissant sur lui-même, et qu'en guise de chant d'amour il leur fît lancer des imprécations au jour pervers, au jour menteur, à toutes les faussetés de la lumière : gloire, honneur, beauté; qu'il les fît aspirer aux ténèbres, au repos éternel de la mort, au néant; que le suprême élan d'amour de Tristan fût celui-ci : « C'est moi-même qui suis le monde », ainsi que Schopenhauer avait dit en termes plus abstraits : « Le monde est ma représentation », — voilà qui montre un esprit singulièrement

1. *La Nouvelle Allemagne musicale : Richard Wagner*, par A. de Gasperini, p. 145.

troublé par les rêveries philosophiques et détourné du sain concept dramatique et musical.

Cependant *Tristan et Iseult* ne voyait toujours pas la lumière et c'était comme un épouvantail pour tout le monde. A la fin de l'année 1863, l'intendance du théâtre de la cour, à Dresde, avait entamé des négociations pour engager Richard Wagner comme chef d'orchestre. On passait par toutes ses conditions, si exorbitantes qu'elles fussent : six mille livres de pension viagère, appartement au château grand-ducal, loge au théâtre, équipage de la cour à sa disposition, etc., etc.; on allait conclure, lorsqu'à toutes ces clauses il ajouta la représentation dans un très bref délai de *Tristan et Iseult* : alors, tout craqua, et, devant cette nouvelle exigence, on rompit les pourparlers. Las, découragé de tant d'efforts superflus, Wagner allait prendre une retraite définive en Suisse, lorsque la mort de Maximilien II de Bavière amena sur le trône, en mars 1864, un jeune prince âgé de dix-neuf ans, visionnaire et mystique, ardemment épris des théories d'art dramatique et national tant de fois exposées par Richard Wagner, passionné pour *Lohengrin,* qu'il avait entendu dès sa seizième année, et qui, un an avant de monter sur le trône, avait cru voir un avertissement du ciel dans les dernières lignes d'un suprême appel de Richard Wagner à ses amis.

UNE SCÈNE DE PATINAGE.

Kind, de Munich. — Vous, là-bas, si vous portez la tête si haute, faites attention, vous allez tomber dans le trou.

(*Punsch*, de Munich, 19 février 1865.)

Cet écrit est daté de Vienne, avril 1863, et sert de préface au texte définitif de *l'Anneau du Nibelung.* Wagner y reprend en termes plus précis, avec des détails très étudiés, le plan déjà esquissé dans la *Communication à mes amis* et leur adresse un dernier appel pour la réalisation de son œuvre d'art, pour l'édification d'un théâtre spécial avec orchestre invisible, représentations solennelles à des intervalles réguliers, etc. « C'est, dit-il, un événement considérable et fertile en conséquences que je prépare, quand je cherche à me procurer les moyens nécessaires pour une première représentation du *grand drame solennel (Bühnenfestspiel).* Comme je possède l'expérience et la capacité nécessaires pour assurer le succès de la partie artistique, il ne reste plus qu'à pourvoir aux moyens matériels. Deux voies se présentent à moi. Une association d'amateurs riches, des deux sexes, pour fournir les sommes nécessaires à la production de mon œuvre; mais quand je

fais réflexion combien les Allemands ont peu d'entrain pour de pareils appels de fonds, ce premier mode de procéder ne m'offre pas grand espoir. Par contre, il serait très facile à un prince allemand, sans augmenter son budget et par un simple virement, d'appliquer à mon entreprise les fonds destinés à l'entretien d'institutions musicales détestables, telles que les théâtres d'opéra, qui pervertissent si profondément le goût musical allemand. Que si les amateurs forcenés de théâtre exigeaient des représentations quotidiennes, le prince de mes rêves en laisserait les frais à leur charge; car en les prenant à son compte, ce n'est ni la musique ni le drame qu'il protégerait, mais bien l'opéra, c'est-à-dire une machine outrageant de la façon la plus grave et le drame et le sens musical allemand. Si je parvenais à former la conviction de ce prince, les sommes destinées chaque année à l'Opéra profiteraient au *grand drame solennel,* dont les représentations auraient lieu tous les ans ou à des intervalles plus éloignés, suivant les ressources. Par là, se trouverait fondée une institution d'infinie portée pour le développement de l'art en Allemagne et la formation d'un esprit vraiment et purement national : le prince assurerait ainsi à son nom une gloire impérissable. Ce prince se rencontrera-t-il? »

Ce prince se rencontra, — et plus tard se formera aussi cette association de riches amateurs; car il est à remarquer que Wagner, alors tellement désespéré et qui ajoutait avec une douloureuse résignation : « Je n'espère plus vivre assez pour assister à l'exécution de mon œuvre, et souhaite seulement d'avoir la force d'en achever la composition musicale », eut la bonne fortune de voir son double souhait se réaliser. Le premier acte du jeune roi Louis II, en montant sur le trône, fut d'envoyer à Vienne un secrétaire particulier pour remettre à Wagner ce simple billet : « Venez ici et terminez votre travail. » Mais Wagner, à bout d'expédients, venait justement de quitter Vienne et fuyait des créanciers assez mal élevés pour le poursuivre; il s'était dirigé sur Zurich en passant par Munich, puis avait tourné du côté de Stuttgart où son ami, le chef d'orchestre Eckert, lui offrait un asile sûr. L'envoyé le poursuivit d'étape en étape et parvint à découvrir sa retraite ; quel coup du ciel ce fut pour Wagner, quand il reçut ce messager de la fortune! Après l'entrevue, il se jeta au cou du fidèle Eckert en s'écriant : « Je croyais tout perdu, voici que tout est sauvé. Toutes mes espérances sont dépassées. Le roi met à ma disposition tous les moyens dont il dispose ! »

Peu de jours après, Richard Wagner arrivait à Munich et tombait dans les bras de son protecteur qui l'installait non loin de la résidence royale de Starnberg et lui assurait une pension de 2,500 francs sur

sa bourse privée : ce n'était là qu'un premier secours. « Mes créanciers furent tranquillisés, écrivait Wagner en 1877, je pus continuer mon travail, et la confiance de ce noble jeune homme me rendit heureux. J'ai eu beaucoup d'ennuis depuis, qui ne sont ni de son fait ni du mien, mais, en dépit de ces ennuis, je suis libre aujourd'hui encore, et par sa grâce. » A l'entrée de l'hiver, quand le roi revint à Munich, il mit à la disposition de son favori une petite maison située en face des Propylées, au bout de la ville, et augmenta sa pension dans de fortes proportions.

Alors Wagner, souverain maître en Bavière et plus roi que le roi lui-même, écrivit, pour rendre hommage à son protecteur, son *Huldigung's Marsch* avant de se remettre à la composition des *Nibelungen*, depuis longtemps interrompue; à la demande du roi, il rédigeait un essai sur *l'État et la Religion;* il élaborait les statuts d'une école de chant, semblable à celle qu'il rêvait autrefois d'établir à Dresde, et le roi fermait le vieux Conservatoire en juillet 1865, puis nommait une commission pour examiner le projet d'une école établie sur un nouveau plan; mais ces propositions n'eurent pas de résultats appréciables, par suite du mauvais vouloir de Franz Lachner et autres musiciens de Munich, et aussi faute de ressources pécuniaires[1]. De plus, Wagner mandait à Munich Gottfried Semper, que le roi voulait consulter pour édifier, selon les indications du maître, un théâtre propre aux représentations des *Nibelungen;* enfin, il faisait engager exprès pour Tristan et pour Iseult M. et Mme Schnorr de Carolsfeld, en indemnisant leur directeur de Dresde; il faisait venir de Berlin son bien-aimé disciple Hans de Bülow, auquel était conféré le titre de pianiste du roi de Bavière, et dans ces conditions, il consentait à laisser mettre en répétitions *Tristan et Iseult.*

Entre temps, pour faire patienter son royal maître, il faisait rejouer *Tannhæuser*, montait *le Hollandais volant* (4 décembre 1864) qu'on n'avait pas encore entendu à Munich, et rappelait, à ce propos, non sans malice, le jugement de M. de Küstner qui, vingt-quatre ans plus tôt, avait refusé cet ouvrage envoyé de Paris, comme étant « peu conforme au goût allemand ». Enfin il dirigeait des concerts exclusivement composés de ses œuvres; dès le 11 décembre, il en combinait un pour donner à son protecteur quelque avant-goût de ses créations nouvelles,

1. Le 8 octobre 1865, la *Gazette musicale* de Paris recevait et publiait l'avis suivant de Munich : « La direction de notre Conservatoire, réorganisé d'après le plan — considérablement modifié — de M. Richard Wagner, a été confiée à M. de Perfall; les classes rouvriront au mois de novembre. C'est le 3 du même mois que doit être inauguré le nouveau *Théâtre du peuple*, fondé par actions. » A propos de ces remaniements, un journal satirique de Munich écrivait : « Le bruit s'est répandu que, dans la nouvelle école de chant, on se servirait de la vapeur pour l'émission du son; la nouvelle ne paraît pas se confirmer. »

telles que *Tristan et Iseult* et *les Maîtres Chanteurs;* mais les Munichois, par un commencement de mauvaise humeur contre leur roi, le laissèrent jouir de son plaisir dans la grande salle du théâtre presque vide, et les partisans de Richard Wagner, pour se consoler de cette hostilité, allaient répétant que « le terrain n'était pas encore assez préparé ». C'était bien plutôt le mécontentement qui n'était pas encore assez fort pour provoquer un conflit décisif.

Cependant la première représentation de *Tristan et Iseult* était proche et tous les artistes luttaient à qui pénétrerait le plus avant dans la pensée du maître, à qui donnerait le mieux l'accent juste à chaque mot, tous, depuis M. et Mme Schnorr (Tristan et Iseult)[1], jusqu'à Mme Deinet (Brangœne), jusqu'à MM. Gottmayer, Mitterwurzer et Heinrich (le roi Marke, Kurwenal et Melot). L'annonce de cette solennité avait attiré à Munich une affluence énorme de tous les points de l'Allemagne et de l'Europe; mais l'auteur, en homme ayant profité de l'insuccès de *Tannhæuser*, avait pris ses précautions pour interdire l'entrée à tous les gens suspects d'opposition. Il ne s'en était pas caché, bien au contraire, en convoquant ses amis du monde entier par lettre rendue publique à ces représentations *modèles,* comme il les qualifiait lui-même, et réservées aux seuls adeptes; on verrait plus tard s'il y avait lieu d'admettre la masse du public à jouir « de ce qu'il y a de plus élevé et de plus profond dans l'art ».

Cette *Invitation à mes amis* pour assister à la première représentation de *Tristan,* publiée en avril 1865 dans *le Messager de Vienne,* lettre extrêmement singulière et comme il pouvait seul en écrire une, débutait par ce cri de reconnaissance envers Louis II : « Alors que tout m'abandonnait, un noble cœur n'en battit que plus fort et plus chaudement pour l'idéal de *mon* art. Ce fut lui qui cria à l'artiste aventuré : « Ce que toi tu crées, moi je le veux ! » et cette fois la volonté était toute-puissante, car c'était la volonté d'un roi. » Ensuite il parlait d'une quantité de choses à propos de cette *action* en trois actes, — c'est le mot qu'il substitue à celui d'*opéra,* — revenait sur le temps de son séjour chez nous et se félicitait chaudement de l'insuccès de *Tannhæuser :* langage bien différent de celui qu'il tiendra par la

1. En ce qui concerne ces deux artistes hors ligne, on ne vit jamais, paraît-il, une telle identification des acteurs avec leurs personnages : c'était à craindre, en certains endroits, de les voir succomber à leurs émotions presque surhumaines. Un tel degré d'oubli du monde réel, un si complet abandon en scène paraissent tout au plus acceptables en Allemagne, et seulement entre époux. Richard Wagner a payé un juste tribut d'hommages et de regrets à Schnorr, qu'une fièvre maligne enleva aussitôt après les représentations de *Tristan et Iseult,* le 21 juillet 1865. C'est ainsi qu'à peine entrevu, *Tristan* rentra dans l'ombre pendant quatre années, jusqu'au jour où M. et Mme Vogl le chantèrent avec grand succès, toujours à Munich, en juin 1869. Voir le chapitre intitulé : *Mes souvenirs sur Louis Schnorr de Carolsfeld,* dans les *Souvenirs de Wagner,* p. 187.

REPRÉSENTATION DE « TRISTAN ET ISEULT » A MUNICH, EN 1865.

Scène finale du premier acte. — D'après une gravure du temps.

suite dans ses causeries avec Mme Judith Gautier et dans sa lettre à M. Monod[1].

Du 15 mai 1865, la première représentation, déjà affichée, fut reportée au 10 juin par suite d'un fort enrouement de Mme Schnorr, et l'hostilité commençait si bien à gronder contre Richard Wagner, qu'on le rendait responsable de cet accroc; on lui reprochait aussi d'avoir fait supprimer tout un rang de stalles pour augmenter l'orchestre, et, dès le 29 mai, un petit théâtre populaire, qui avait préparé une parodie de *Tristan,* ne voulait pas attendre davantage et la lançait avant la représentation de l'opéra parodié. C'est sous ces fâcheux auspices que *Tristan* vit le jour : il y eut en tout quatre représentations, toutes quatre admirablement dirigées par Hans de Bülow et toutes quatre applaudies avec frénésie : aux deux premières, c'était le roi lui-même qui donnait, après chaque acte, le signal des acclamations[2].

L'écho de ces bravos retentit jusqu'en France, où l'on en rit beaucoup. La palme, en fait de raillerie, appartient à M. Blaze de Bury, qui fit grande dépense d'esprit et contre l'ouvrage et contre l'*Invitation à mes amis,* sorte d'encyclique adressée au monde wagnérisant, qui avait servi de préface aux représentations de Munich. « Heureuse Bavière! *Bavaria felix!* Elle avait la peinture et la statuaire, elle avait Cornélius, Kaulbach et Schwanthaler; mais Gluck manquait encore à son bonheur : on le lui donne. Respectons les illusions généreuses et ne reprochons jamais à un souverain ses excès de zèle en pareille cause; mieux vaut encore prendre M. Richard Wagner pour un Gluck et pour un Eschyle que de ne connaître ni Eschyle ni Gluck, ce qui parfois s'est vu, même chez de puissants monarques..... Au fond, tout ce rabâchage d'une personnalité ivre d'elle-même nous touche médiocrement, n'était pourtant une phrase trop bouffonne pour ne pas être relevée. Parlant de sa campagne de France et de toute une *longue année* de son existence sottement *gaspillée* à cette occasion, M. Wagner entame la question de *Tannhæuser* à l'Opéra, et, loin de se plaindre de sa mésaventure, de déplorer la catastrophe, se demande, l'ironie et l'amertume aux lèvres, s'il ne vaut pas mieux, après tout, que les choses se soient ainsi passées, « car, dit-il, d'un grand succès, s'il eût

1. Plus tard, les journaux d'Allemagne évaluèrent à 80,000 florins la somme dépensée pour monter *Lohengrin* à Munich, et à une somme encore plus élevée les frais de *Tristan et Iseult,* sans parler de différents cadeaux en argent et en nature s'élevant au total de 250,000 florins. La *Gazette de Cologne,* en particulier, annonçait un jour que le roi venait d'offrir à son musicien favori une canne dont la pomme était un cygne en or ciselé et enrichi de brillants valant plusieurs milliers de ducats.

2. La salle du théâtre de Munich, rappelant en beaucoup plus grand le Vaudeville de Paris, était médiocrement éclairée et d'aspect assez triste. Au premier étage, en face de la scène et flanquée de deux cariatides, la loge royale, éclairée d'un petit lustre; au-dessus du rideau de la scène, à la place des armes ou emblèmes usités chez nous, une horloge indiquant parfaitement l'heure; enfin le chef d'orchestre était placé au centre de son orchestre, au lieu d'être auprès de la rampe, et dirigeait debout.

« été possible, en vérité je *n'aurais su qu'en faire* ». C'est l'histoire de ce joueur qui, ne gagnant pas, aime mieux perdre. Réussir à Paris, dans cette capitale de l'empire des Iroquois, voyez un peu quel embarras!..... Si par hasard M. Richard Wagner, ce grand dégoûté, ne savait que faire de ce succès, tous ceux qui ont lu sa *Lettre à un ami* savent du moins comment on l'a fait. « Les représentations, dont trois sont « complètement assurées, auront lieu en dehors de tous les usages « ordinaires et seront des *représentations modèles.* » Impossible de s'expliquer plus clairement sur le public auquel on s'adresse. Il demeurait donc bien convenu que, dans ces trois fameuses représentations, tout se passerait entre amis, en famille..... On ignore trop ce que peuvent pour la gloire d'un seul grand homme deux cents amis dûment groupés et qui manœuvrent sous l'infatigable direction de huit ou dix journalistes jouant du fifre et du tambour. Ils ne sont que deux cents à peine, et vous croiriez qu'ils sont dix mille. Voyez au théâtre du Châtelet les magnifiques défilés qu'on obtient avec quelques comparses passant et repassant, toujours les mêmes! Ainsi de ce succès de *Tristan et Iseult.* La salle ne désemplissait pas, et quels bravos, quels enthousiasmes, quels trépignements! Quels rappels surtout!..... Mais de toute cette fantasmagorie, que reste-t-il après trois jours? Ce qui reste d'une fusée d'artifice après qu'on l'a tirée. Hélas! M. Richard Wagner a dit une chose plus mélancolique qu'il ne pense lui-même : ce sont des *représentations modèles,* des représentations comme il n'y en a pas, comme il n'y en aura plus, un art sans veille et sans lendemain. De l'agitation, des discours qu'entre compères on échange, du brouhaha, puis plus rien!..... *Tristan et Iseult,* à Munich, ou le *Tannhæuser,* à Paris, deux soirées qui, chacune dans son genre, peuvent, en effet, compter pour des représentations modèles![1] »

Ce n'était pas une petite affaire, il faut l'avouer, même pour un auditoire préparé et trié sur le volet, comme celui de Munich, d'entendre ainsi trois actes pendant lesquels il n'y a pas le plus petit intervalle ou repos pour applaudir ou respirer, où tout s'enchaîne et se tient si bien que l'oreille ne perçoit aucun point de soudure en cette symphonie ininterrompue, au-dessus de laquelle les personnages déclament et chantent leur partie avec une intensité d'expression superbe et sans jamais se plus répéter qu'on ne ferait dans un drame sans musique. Il ne faudrait pas croire, cependant, que cette non-répétition des paroles nuit au développement symphonique de la pensée musicale; elle y aide au contraire et en accentue la portée. L'auteur, du reste, en donnant comme pivot à son œuvre entière une phrase

1. *Revue des Deux-Mondes,* 1er juillet 1865.

exquise et passionnée, sur laquelle est bâti le prélude, établit d'avance un courant secret qui échauffe ses auditeurs et les associe à la pensée génératrice du drame. Aussi faut-il voir de quels bravos enthousiastes on salue, entre autres points lumineux, le magnifique couronnement du premier acte, cette conclusion rayonnante à laquelle on tend, vers laquelle on se sent entraîné par la force supérieure du génie, amassée et décuplée au courant d'un acte entier : il y a là un effet inouï d'accumulation d'électricité musicale et tel qu'il faut, pour se le représenter, en avoir subi le choc.

Cette fusion intime entre le poème et la musique, ou pour mieux dire, cette simultanéité de conception impliquant une seule pensée créatrice et la double faculté musicale et poétique dans un même cerveau, est un des points auxquels Wagner s'attache le plus, avec raison. « L'exécution musicale de *Tristan,* dit-il, n'offre plus une seule répétition de mots, le tissu des paroles a toute l'étendue destinée à la mélodie; en un mot, la mélodie est déjà construite poétiquement. » La forme musicale se trouvant ainsi figurée d'avance dans le poème et lui donnant une valeur particulière qui répond exactement au but poétique, il reste à savoir si l'invention mélodique n'y perd rien de la liberté d'allures nécessaire à son développement.

Et Wagner, sitôt cette question soulevée, y répond avec une certitude absolue : « Au contraire, la mélodie et sa forme comportent, grâce à ce procédé, une richesse de développement inépuisable et dont on ne pouvait, avant d'y avoir recours, se faire une idée. » Il l'affirmait, et l'on pouvait déjà s'en fier à lui ; mais l'audition de son œuvre apporte une telle preuve à l'appui de son affirmation qu'on reste confondu, non seulement du génie du compositeur, mais de la puissance et de la lucidité d'esprit de l'homme qui a conçu cette nouvelle « œuvre d'art », ainsi qu'il l'appelle. On ne sait, après audition de *Tristan,* ce qu'il faut admirer le plus en Wagner, de la conception ou de l'exécution : c'est le génie, en tout cas, dans ce qu'il peut avoir de plus audacieux et de plus puissant.

De l'aveu même de Richard Wagner, *Tristan et Iseult* est l'expression la plus fidèle et la plus vivante de ses idées théoriques. Malgré leur haute valeur, *le Vaisseau fantôme, Tannhæuser* et *Lohengrin* ne sont que les créations admirables d'un génie ignorant encore à quel point de prodigieuse audace il lui sera donné d'atteindre. « On m'accordera, dit-il, que j'ai fait un plus grand pas de *Tannhæuser* à *Tristan* que pour passer de mon premier point de vue, celui de l'opéra ordinaire, à *Tannhæuser.* » Dans *Tristan,* enfin, son idéal s'est clairement dégagé, et l'art nouveau dont il s'est fait le fondateur et l'apôtre, en

s'inspirant, dit-il, des plus grands maîtres, s'y impose avec une autorité qui ne souffre pas de compromis.

Wagner a écrit quelque part qu'on pouvait juger *Tristan* d'après les lois les plus rigoureuses qui découlent de ses affirmations théoriques, — tant il est sûr de les avoir suivies d'instinct, — mais il avoue qu'il

RICHARD WAGNER VERS 1865.
Dessin de M. Renoir, d'après une photographie.

s'était, en composant, affranchi de toute idée spéculative et qu'il sentait même, à mesure qu'il avançait dans son œuvre, combien son essor faisait éclater les formules de son système écrit. « Il n'y a pas, ajoute-t-il avec quelque nuance de regret, de félicité supérieure à cette parfaite spontanéité de l'artiste dans la création, et je l'ai connue en composant mon *Tristan*. » Il en fut de même, à ce qu'on peut croire,

quand il termina *l'Anneau du Nibelung,* interrompu pour *Tristan,* et quand il écrivit *les Maîtres Chanteurs* et *Parsifal.*

Tristan, l'enfant de la Bretagne, est passé en Cornouailles, où règne le roi Marke, son oncle; il a délivré sa patrie adoptive du tribut qu'elle payait à l'Irlande et tué en combat singulier Morold, neveu du roi d'Irlande et fiancé de la belle Iseult. Mais, dans ce combat terrible, Tristan a reçu une blessure à la tête; il est soigné par Iseult elle-même, qui reconnaît en lui, malgré le faux nom de Tantris, le meurtrier de son fiancé Morold; elle va pour le tuer à son tour, lorsque ses yeux rencontrent ceux du jeune héros : à ce regard, elle se sent désarmée. Elle le laisse, une fois guéri, retourner à la cour de Cornouailles. Mais bientôt Tristan est renvoyé par le vieux roi Marke, son oncle, en ambassadeur pour demander la main de la princesse Iseult. Celle-ci est accordée par son père au souverain victorieux en gage d'alliance, et lorsque le drame commence, on est sur le vaisseau qui conduit Iseult en Cornouailles.

Tristan, fidèle à sa mission, veille sur la jeune fille et la remettra pure au roi Marke; il entend bien gronder en sa poitrine une passion terrible, mais il résiste avec héroïsme et se tient résolument à l'écart d'Iseult. De son côté, celle-ci se sent fiévreusement poussée vers Tristan; mais, se révoltant à l'idée qu'elle puisse aimer le vainqueur de son premier fiancé, ce vainqueur orgueilleux qui n'a pour elle que de l'indifférence, elle ouvre son cœur à son amie et suivante Brangœne. Elle lui raconte, avec une ardeur concentrée, tout ce drame antérieur; elle lui commande alors d'aller quérir Tristan, immobile à l'arrière du navire. Celui-ci, mis en garde par le prudent Kurwenal, son fidèle écuyer, refuse d'abord de quitter son poste; il finit par obéir à la princesse, et lorsque celle-ci lui propose de boire en signe d'alliance et de pardon, il pressent qu'elle veut l'empoisonner pour venger Morold; cependant il accepte et boit. Mais Brangœne, éperdue, a remis à sa maîtresse un philtre amoureux au lieu du breuvage de mort; Iseult et Tristan vident la coupe et tombent dans une extase indicible. A ce moment, le navire aborde, et de toutes parts éclatent les cris, les vivats saluant le roi Marke, qu'on aperçoit sur le rivage, attendant sa fiancée. A peine, à ces clameurs de joie, Iseult et Tristan s'éveillent-ils de leur délire enivrant, qu'on offre à la souveraine Iseult la couronne et le manteau royal. Une fin d'acte admirable et d'un effet dramatique entraînant.

Ceux qui n'osent plus nier en Wagner le musicien s'attaquent au poète, et trouvent le premier acte de *Tristan,* qui se passe tout entier sur un vaisseau, vide et pauvre. Moins pauvre et moins vide, à coup

sûr, que le troisième acte de *l'Africaine*. Et puis, est-il tellement vide et ne contient-il pas tous les éléments d'un drame intéressant? Ne suit-on pas là clairement les progrès d'une passion, d'abord contenue et débordante ensuite, qui va entraîner les deux héros jusqu'à l'oubli de la foi jurée, à l'outrage envers le vieux roi Marke, enfin jusqu'à la mort?

Au deuxième acte, il fait nuit. On entend la chasse du roi qui s'éloigne, et quand tout bruit a cessé, Iseult, impatiente, saisit la torche qui brûle et l'éteint, malgré les conseils de la sage Brangœne. A ce signal, Tristan accourt; Iseult se précipite au-devant de lui..... Brangœne n'a plus qu'à faire le guet pendant cette longue scène d'amour; mais elle le fait assez mal, car le roi, prévenu par le traître Melot, revient à l'improviste et surprend Tristan et Iseult perdus dans une ineffable étreinte; il reproche douloureusement cette trahison à son neveu. Tristan demeure d'abord interdit, puis se jette sur Melot, dont l'épée le blesse grièvement; il tombe, et le vieux Kurwenal l'emporte en Bretagne, au manoir de ses ancêtres.

Là, blessé, sûr de bientôt mourir, Tristan attend avec fièvre l'arrivée d'Iseult, que le bon Kurwenal a dû prévenir. Celui-ci console affectueusement son maître et cherche à lui rendre l'espoir; mais Tristan ne désire pas vivre; il aspire à la mort et ne demande qu'à revoir sa bien-aimée avant d'expirer. Tout à coup éclate une joyeuse mélodie : c'est un pâtre, placé en guetteur sur le rempart, qui signale au loin le navire attendu. Déjà Iseult aborde et s'élance; Tristan, réunissant toutes ses forces, se soulève et va pour se jeter dans ses bras; mais ce suprême effort le brise : il rend l'âme en revoyant Iseult. Le vieux roi Marke, instruit par Brangœne que cette passion folle était l'effet d'un philtre magique, arrive à son tour pour pardonner et pour unir les deux amants; mais il ne trouve devant lui qu'un cadavre et Iseult, évanouie auprès. A la voix de Brangœne, elle se relève comme en extase et semble déjà prête à quitter la terre. Étrangère à tout ce qui l'entoure, elle n'entend, elle ne voit que Tristan par delà l'infini; elle aspire à lui à travers les sphères lumineuses, et lentement retombe, inanimée, sur le corps du bien-aimé.

Que dire de la partition? Chaque acte, pris en soi, forme une scène gigantesque, d'une intensité d'expression merveilleuse, et l'œuvre entière se condense puissamment dans ce prélude incomparable, incompris de Berlioz, dans ce prélude admirablement bâti sur cette phrase ascendante en demi-tons, d'une tendresse infinie[1]. « Il est singulier, dit

1. Pourquoi ne pas rappeler ici certaine annotation de Voltaire? Il écrivait un jour : « Le chromatique procède par plusieurs semi-tons consécutifs, ce qui produit une musique efféminée, très conve-

Berlioz après l'avoir entendu aux Italiens, que l'auteur ait fait exécuter ce prélude au même concert que l'introduction de *Lohengrin*, car il a suivi le même plan dans l'un et dans l'autre. Il s'agit de nouveau d'un morceau lent, commencé *pianissimo*, s'élevant peu à peu jusqu'au *fortissimo*, et retombant à la nuance de son point de départ, sans autre thème qu'une sorte de gémissement chromatique, mais rempli d'accords dissonants, dont de longues appogiatures, remplaçant la note réelle de l'harmonie, augmentent encore la cruauté. J'ai lu et relu cette page étrange ; je l'ai écoutée avec l'attention la plus profonde et un vif désir d'en découvrir le sens; eh bien ! il faut l'avouer, je n'ai pas encore la moindre idée de ce que l'auteur a voulu faire. » Au contraire, il trouvait admirable en tout point le prélude de *Lohengrin*. Le moyen d'accorder ces contrariétés ?

L'héroïque loyauté de Tristan, chargé d'amener la princesse Iseult au vieux roi Marke, et qui, sentant gronder en son cœur une ardente passion, se tient loin d'elle, à l'arrière du navire, et se refuse à l'aborder quand elle l'envoie quérir ; — la colère et le dépit d'Iseult, confuse de l'invincible amour qui la pousse vers le chevalier qui a tué son premier fiancé, Morold ; irritée de ne rencontrer que muette indifférence en cet orgueilleux vainqueur et résolue à l'empoisonner pour venger Morold ; — à côté d'eux, le dévouement complet, absolu, représenté par l'écuyer Kurwenal et l'aimable Brangœne ; — les sages conseils de ceux-ci, tantôt ironiques, tantôt affectueux ; — la réserve obstinée de Tristan, la passion croissante d'Iseult et sa soif de vengeance : l'irrésistible élan qui les jette dans les bras l'un de l'autre après qu'ils ont bu le philtre amoureux, servi par Brangœne, au lieu du breuvage de mort qu'Iseult croyait verser à Tristan ; — leur enivrante extase et leur douloureux réveil lorsque le navire aborde et que les cris des matelots saluent le roi Marke attendant sa fiancée au rivage : — voilà pour les épisodes du premier acte, que l'auteur a traduits avec une vérité et une variété dont on ne peut avoir aucune idée, à moins de l'entendre. A la deuxième représentation, à Munich, ce finale, d'une joie débordante, souleva de tels transports que l'auditoire, en masse, était debout, applaudissant, acclamant l'auteur sans se lasser.

La suite de l'œuvre est pour le moins égale à ce qui précède, et le troisième acte, en particulier, rempli tout entier par les plaintes et les élans de Tristan qui va mourir, est d'une conception tellement puissante, si riche en traits de génie, en combinaisons merveilleuses,

nable à l'amour. » Voltaire, aussi peu musicien que possible et souverainement rebelle à la musique, avait-il donc prévu, deviné, pressenti *Tristan et Iseult* ? Ce serait comique — et même humiliant pour aucuns.

qu'il en perd toute monotonie et vous étreint d'une angoisse inexprimable. Les appels douloureux de Tristan, son retour attendri sur sa jeunesse, alors que le chalumeau du pâtre fait entendre le même chant plaintif qu'au jour où mourut son père; et les rudes consolations de Kurwenal, et l'affolement d'amour, les sursauts terribles de passion qui secouent le malheureux dès qu'on signale en mer le vaisseau qui

M. ET Mme VOGL DANS « TRISTAN ET ISEULT », A MUNICH, EN 1869.

ramène Iseult; et son dernier cri d'amour en la voyant, et la transfiguration d'Iseult, « se fondant dans les grandes ondes de l'océan de délices, dans la sonore harmonie des vagues de parfums, dans l'haleine infinie de l'âme universelle »; de ces divers éléments réunis, Wagner a su former un tout poétique et musical d'une profondeur d'accent et d'une force d'étreinte incomparables.

Quant au deuxième acte, qui s'ouvre par une scène charmante entre

Iseult et la douce Brangœne, où les voix se détachent si bien sur les fanfares de la chasse et les infinis bruissements de la forêt pendant la nuit; ce deuxième acte, qui finit d'une façon si grandiose sur les paternels reproches du roi Marke à Tristan, renferme aussi ce long duo d'amour — mieux qu'un duo, tout un poème et tout un drame — qui est certainement la conception musicale et dramatique la plus extraordinaire. Cet élan des deux amants l'un vers l'autre, leur amour effréné, leurs ressouvenirs, leur hymne à la nuit qui les rassemble, les lointains avertissements de Brangœne, enfin leur suprême abandon d'où nulle prudence humaine ne les peut tirer : autant d'épisodes du drame, autant de secrets mouvements de l'âme et du cœur que le musicien-poète a su traduire et condenser en une page où les motifs caractéristiques s'enchaînent et se superposent de la façon la plus merveilleuse, où des mélodies sans cesse renaissantes viennent fleurir à la surface de cet océan symphonique. Un chef-d'œuvre, à n'en pas douter. Mais l'auteur a-t-il créé ce chef-d'œuvre en déduction directe de ses théories et de ses vues sur l'art? C'est ce qu'il convient d'examiner.

C'est là, c'est dans ce morceau qu'il a surtout développé les idées de Schopenhauer, et l'on avouera que le moment du drame est au moins singulièrement choisi. Vit-on jamais amants passionnés s'étreindre en un transport purement cérébral et s'enlacer fiévreusement pour mieux philosopher touchant la supériorité de la nuit sur la lumière et de la mort sur la vie? « Ces prétendus amants, dit Gasperini, sont deux élèves de Kant, de Schopenhauer, de l'école indienne, ce ne sont pas des créatures humaines; jamais, grâce au ciel, l'amour n'a parlé cette langue ampoulée et barbare; jamais il ne s'est précipité dans le deuil, dans la mort avec cette rage de délabrement et de submersion. » Va pour leur premier cri d'amour! Cet élan de reconnaissance envers la nuit qui les rapproche, cette haine pour le jour qui les sépare, formaient une antithèse poétique heureuse; mais le développement qui suit n'est plus qu'une dissertation philosophique, et voici ce que Wagner leur fait chanter au moment le plus délicieux de leur étreinte amoureuse : « Descends sur nous, nuit de l'amour, donne-moi l'oubli de la vie, recueille-moi dans ton sein, affranchis-moi de l'univers. Déjà s'éloignent les dernières lumières; ce que nous avons pensé, ce que nous avons cru voir, les souvenirs et les images des choses, les restes de l'illusion, l'auguste pressentiment des saintes ténèbres éteint tout cela en nous affranchissant du monde. Dès que le soleil s'est retiré dans notre sein, les étoiles de la félicité épandent leur riante lumière... Le monde et la fascination pâlissent, le monde que la lune éclaire de sa lueur trompeuse, le monde, spectre décevant que le jour place devant moi; et c'est moi-même qui suis le

monde. Vie sainte d'amour, auguste création de volupté, désir délicieux de l'éternel sommeil sans apparence et sans réveil ! »

Tout ce morceau, je le répète, est un chef-d'œuvre. Mais précisément parce que Wagner, en mettant dans la bouche des deux amants des idées inexprimables par le langage musical, s'est involontairement réduit à ne plus traduire par sa musique que l'idée générale d'amour et d'enlacement voluptueux. « Je me plongeai, dit-il de bonne foi, avec une intime confiance dans les profondeurs de l'âme, dans ses mystères, et de ce centre intérieur du monde, je vis s'épanouir sa forme extérieure. » Se peut-il une illusion plus grande ? Au lieu de peindre avec une précision impossible à obtenir des sons, les motifs intérieurs qu'il supposait agir dans l'âme de ses amants, il a tout simplement rendu leurs mouvements extérieurs et l'amoureux transport qui les saisit. Sa création musicale aurait-elle différé s'il avait prêté à ses héros les idées philosophiques de Pascal ou de Spinosa, de Kant ou de Hégel au lieu de celles de Schopenhauer ? Assurément non.

Dès lors, plus de philosophie. Il a uniquement traduit — avec un génie incomparable — une idée générale : l'amour ; une situation assez commune : un rendez-vous nocturne entre amants. Par quelle déviation d'esprit a-t-il pu croire qu'il arriverait à rendre autre chose en musique, et par quelle aberration a-t-il pu imaginer de substituer ici la philosophie à l'amour ? Mystère. Heureusement qu'il n'y a pas réussi, et qu'à force de vouloir pousser son idée à l'extrême, il s'est heurté à l'impossible. Il n'a donc pas écrit cette page véritablement unique en application directe de son système, mais à côté, presque à rebours, puisque les mobiles intérieurs sur lesquels il prétendait se guider échappaient à l'art musical et qu'il en arrivait, sans s'en apercevoir, à ne plus exprimer qu'un sentiment très banal, qu'une situation très ordinaire. Il ne croyait pas dire aussi vrai quand il avouait « avoir oublié toute théorie en composant *Tristan et Iseult* et n'avoir senti que ce jour-là combien son essor créateur brisait les barrières de son système écrit ».

Il faut le bien préciser : cette discussion est purement musicale et ne tend à prouver autre chose, sinon que, pour rendre l'amour en musique, il convient de s'en tenir aux « lieux communs de morale lubrique » dont parle Boileau. La musique, le plus vague des arts, ne peut, en fait de mouvements de l'âme ou du cœur, exprimer que des généralités. Il en serait autrement dans une composition littéraire, où la pensée acquiert une précision sans rivale ; une scène d'amour entre Héloïse et Abélard, par exemple, pourrait être heureusement traversée de querelles d'école et d'argumentations philosophiques.

Chaque époque, en effet, redit à sa manière le thème éternel de l'amour, et les lettres d'Héloïse et d'Abélard prouvent que ce docteur en robe et ce docteur en jupons entretenaient leur flamme en s'argumentant sur le réel et le nominal, etc.; c'est ce qu'a excellemment rendu M. de Rémusat dans son beau drame d'*Abélard,* où revit l'âme entière du XIIe siècle. Mais encore une fois, une composition littéraire est une chose, une œuvre musicale en est une autre, et qu'il s'agisse d'Héloïse et d'Abélard, de Roméo et Juliette ou de Tristan et Iseult, la musique est foncièrement impropre à traduire autre chose que le « lieu commun » d'amour, sans acception d'époque ou de personne. Wagner a rêvé d'une chimère en croyant qu'il étendrait indéfiniment la sphère d'action de la musique; et ni lui ni personne n'y saurait réussir.

« Ce n'est pas sans de longues méditations — a dit un admirateur instinctif de Richard Wagner — sans des études approfondies et une infatigable estimation des éléments qu'il emploie, que Wagner est arrivé à dompter radicalement les agents divers du drame lyrique. Pour dominer ainsi les exigences harmoniques, associer ces rythmes brisés, fondre ces modulations féroces, fusionner enfin en un cristal unique tous ces cristaux partiels si dissemblables, il faut non seulement une volonté de fer, mais aussi une pénétration inouïe des ressources inhérentes à chaque élément de l'action. Il ne suffit pas d'être rompu à la science et de se faire obéir : il faut être artiste, et cette dispersion de la vie centrale, de l'expression générale dans toutes les parties de l'édifice commun, ne se fait pas sans un sentiment profond de la vérité et de la passion, où l'âme éclate et rayonne. » En un mot, c'est le génie, et le génie dans ce qu'il a de plus spontané et de plus humain.

Gasperini continue en disant que Wagner, dans *Tristan et Iseult,* a réagi contre cette tendance funeste des écoles italienne et française, lesquelles absorbent volontiers le tout au profit des divers éléments constitutifs et se préoccupent moins de faire vivre une œuvre que d'animer les parties accessoires. « Ce faisant, ajoute-t-il, il a vigoureusement tourné les esprits du côté d'une réforme urgente et montré la vraie route à suivre. Comme penseur, il aura déblayé le terrain encombré et inculte avant lui; il aura facilité à ceux qui le suivront les voies à suivre pour l'art *libre et un* tout ensemble. Comme artiste, il aura enrichi dans une proportion énorme l'arsenal où les compositeurs viendront puiser leurs inspirations et leurs armes. » La prédiction s'est déjà vérifiée, et combien de musiciens dans le monde ont tâché de s'approprier ses formules, son style, en un mot le côté matériel de l'œuvre d'art de Richard Wagner, qui n'avaient malheureusement pas son génie

et qui, n'ayant rien pu produire avec cet appareil emprunté, se sont retournés contre le novateur dès qu'ils l'ont vu gagner tant soit peu de terrain en France et devenir, sinon une menace immédiate, à tout le moins un lointain danger !

Il n'y a que deux alternatives à l'audition de cette œuvre, de l'aveu même de ceux qui l'admirent le plus : il faut la subir ou la repousser entièrement. Qu'elle vous saisisse au début, on la suivra jusqu'au bout ; sinon elle restera lettre close. Et M. Schuré, se rappelant l'ineffable impression ressentie aux mémorables soirées de Munich, en 1865, est le premier à confesser que de telles représentations sont presque aussi rares que les œuvres de génie qui les provoquent. Elles ne sont possibles que par l'union de tous les exécutants en une seule pensée et par la puissance de l'enthousiasme. A quoi bon, objectent alors certains critiques, des œuvres qui réclament tant d'efforts et qui, d'ailleurs, sont comprises par si peu de gens ? A cela on peut répondre : Tout ce qui est grand est difficile et rare ; ou mieux encore, pour parler avec Berlioz : « Il serait vraiment déplorable que certaines œuvres fussent admirées par certaines gens. »

Ces critiques-là ne sont plus nombreux aujourd'hui ; mais comme ils font tout ce qu'il faut pour justifier le mot si cruel de Berlioz !

AU COMBLE DU BONHEUR.

Le rêve hardi se réalise ; l'impossible s'accomplit ! *Tristan et Iseult* va être exécuté. Toutes les douleurs sont oubliées. Les temps sont venus. Le Moyen-Age et les souverains absolus ont donc encore du bon ?

(*Punsch*, de Munich, 30 avril 1865.)

CHAPITRE XI

DÉPART DE BAVIÈRE. — SÉJOUR A TRIEBSCHEN
LES MAÎTRES CHANTEURS A MUNICH

Le monarque de vingt ans avait conçu pour son idole une telle admiration que, non content de s'entourer, soit à Munich, soit à Starnberg, de tableaux et d'estampes représentant des scènes des œuvres de Richard Wagner, il prenait plaisir à revêtir tour à tour les costumes des différents héros, voire des héroïnes, de ses poèmes. Plus tard, sur la fin de sa vie, il se fera construire une nacelle traînée par deux cygnes très habilement machinés et, portant le costume de Lohengrin, il naviguera dans cet équipage sur le lac de Starnberg, se figurant qu'il descend des pures régions et qu'il arrive au secours d'une nouvelle Elsa. Cette admiration poussée, comme on le voit, à un degré voisin de l'égarement et dont les marques furent plus d'une fois surprises par ses ministres, devint bientôt en Bavière un objet de scandale politique et religieux, car les conseillers du jeune roi n'ignoraient pas que Wagner, dans ses différents ouvrages, — livres et opéras — s'était montré tour à tour athée avec Feuerbach, panthéiste avec Hégel, bouddhiste avec Schopenhauer.

Au fond, il n'était rien de plus qu'un artiste, en philosophie comme en politique, et ceux qui s'indignent de ce qu'un « ancien révolutionnaire ait consenti à vivre ainsi des bienfaits d'un souverain » marquent une candeur singulière. Il est possible que l'influence exercée sur lui, dans son adolescence, par les idées révolutionnaires en faveur dans les universités ait fait pencher de ce côté ses sympathies; mais, en prenant part à l'insurrection de Dresde, il avait surtout cédé à l'ambition déçue et s'était laissé guider par le soin de sa fortune. Il avait cru trouver de ce côté la réalisation à bref délai de ses idées en matière d'art, partant la suprématie qu'il rêvait d'exercer dans le monde musical; mais la mobilité même de ses opinions politiques, religieuses et philosophiques, tournant toujours au gré de sa fantaisie d'artiste ou de son ambition, montre assez clairement qu'en politique aussi bien qu'en philosophie il était fort loin d'un enthousiasme sincère et désintéressé.

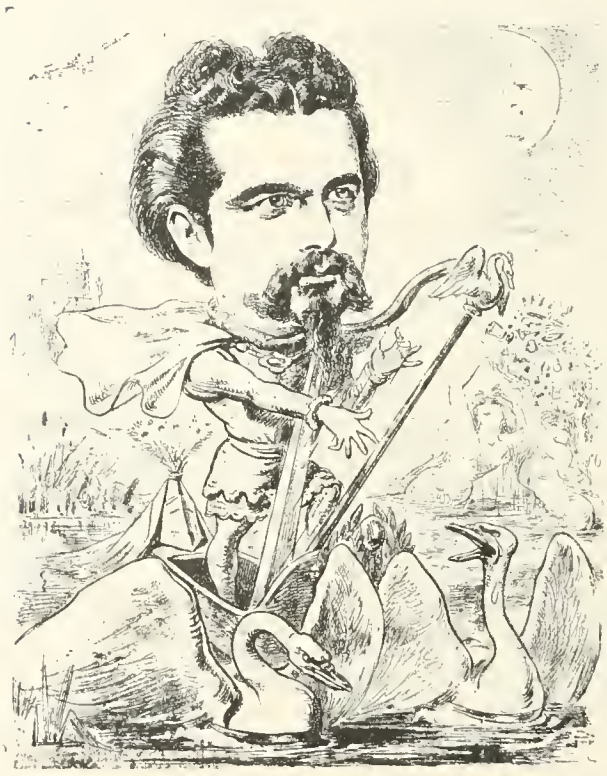
Quoi qu'il en soit, ses ennemis trouvaient prétexte à l'attaquer dans ses palinodies antérieures, et ses ennemis étaient nombreux, car son arrivée en Bavière avait tout mis sens dessus dessous, tant il avait montré dès l'abord ses goûts dispendieux et son caractère envahissant. Peu importait qu'il se fût fait naturaliser sujet bavarois. Les catholiques l'attaquaient comme athée et les autonomistes comme étranger ; les uns et les autres comme révolutionnaire ; les gens sans opinion arrêtée s'indignaient de ses luxueuses extravagances qui mettaient à sec le trésor public, et les employés du gouvernement étaient outrés de lui voir attribuer tout l'excédent des recettes, dont ils bénéficiaient auparavant ; bref, toutes les opinions et tous les intérêts se trouvèrent un beau jour ligués contre lui.

Alors les feuilles satiriques s'en mêlèrent et divertirent le peuple en l'excitant contre le « grand compositeur Tintamarre ». On rappelait tous les bouleversements qu'il avait causés : Hans de Bülow appelé de Berlin, Peter Cornélius de Vienne et Frédéric Schmidt de Leipzig ; tant de professeurs déplacés au Conservatoire et le directeur brusquement mis à la retraite afin de caser tous les amis du nouveau favori ; on exagérait, si faire se pouvait, son faste et sa dépense ; on répétait qu'il changeait son ameublement tous les six mois, on décrivait par le menu sa garde-robe, on signalait son fameux béret de vieil-allemand, tantôt azur, tantôt sang de bœuf ; il était partout et toujours la cause de tous les maux, de tous les accidents ; se donnait-il un concert militaire, le jour de la naissance du roi, au milieu duquel un vieux musicien tombait frappé d'apoplexie, aussitôt on le rendait responsable de cette mort.

Lorsqu'en janvier 1865, l'architecte Semper, l'ami des jours de bataille à Dresde, fut mandé par Wagner et reçu par le roi qui désirait l'entretenir d'un nouveau grand théâtre à construire, l'agitation contre ce bourreau d'argent ne connut plus de bornes ; les gens qui émargeaient à la liste civile, se sentant menacés par ces projets ruineux, cherchèrent à exciter encore la méfiance du peuple et y furent aidés par les journaux avec une ardeur unanime. Ils eurent un moment de fausse joie parce que la loge royale était restée vide et sombre à certaines représentations du *Vaisseau fantôme* et de *Tannhæuser,* mais il en fallut bientôt rabattre et les attaques reprirent de plus belle après cet espoir déçu.

On répandit alors sur l'intrus les propos les plus outrageants, on alla jusqu'à lui reprocher de laisser mourir de faim sa femme, retirée à Dresde, tandis qu'il menait une vie fastueuse à Munich. Il fallut que celle-ci le disculpât publiquement d'une aussi grave accusation en

adressant une lettre aux journaux calomniateurs. En propres termes, on avait imprimé qu'elle en était réduite à exercer le misérable état de laveuse de vaisselle ; alors, Mme Wagner, si faible qu'elle fût quinze jours avant de mourir, écrivit la protestation suivante, datée de Dresde, le 9 janvier 1866 : « Les bruits malveillants que publient depuis quelque temps certaines feuilles de Vienne et de Munich, touchant mon mari, m'obligent à déclarer que j'ai reçu de lui, jusqu'à ce jour, une pension qui suffit amplement à mon existence. Je saisis cette occasion avec d'autant plus de plaisir, qu'elle me permet de détruire au moins une des nombreuses calomnies que l'on se plaît à lancer contre mon mari. »



LE ROI LOHENGRIN.
Portrait du roi de Bavière sous le costume et dans la nacelle de Lohengrin.
(*Der Floh*, de Vienne, 30 août 1885.)

Cette dénégation d'une moribonde ne suffisant pas à calmer l'opinion publique, qui ne voulait entendre aucune raison, Hans de Bülow, puis Wagner en personne eurent la simplicité d'intervenir et de répondre à leur tour. « J'ai vu, disait Wagner dans une protestation publiée en Allemagne, en France, en Angleterre, j'ai vu les journaux se moquer sans pitié de mes travaux et de mes tendances, mon œuvre traînée dans la boue et sifflée au théâtre ; mais il me restait à voir ma personne, mon caractère, ma vie privée diffamés de la façon la plus outrageante dans le pays même où mes œuvres étaient admirées et où l'on reconnaissait à mes efforts une énergie virile et une haute signification. »

Le roi, fidèle à l'amitié, résista d'abord. Mais on insista tellement sur le rôle politique de Wagner en Saxe et sur son exil ; la noblesse et le clergé pesèrent si instamment sur l'esprit du roi ; ses conseillers lui reprochèrent avec tant d'amertume de compromettre la tranquillité publique en voulant défendre à tout prix un homme antipathique à tous,

que le jeune prince céda « pour prouver, disait-il dans une lettre adressée à l'un de ses ministres, que la confiance et l'amour de son peuple bien-aimé primaient tout à ses yeux. » Il pria donc Wagner de quitter Munich pour quelques mois, et tout aussitôt les gens, ravis, firent courir le bruit d'un éloignement définitif; Wagner, lui, sachant bien que cette disgrâce était plus apparente que réelle, avait repris tranquillement le chemin de l'exil. En fait, la faveur du roi ne lui fit jamais défaut, mais jamais non plus l'hostilité du pays ne désarma à son égard; d'un mot, pour les Bavarois, il était déjà « le Prussien », comme il le fut plus tard pour les Français.

UN NOUVEL ORPHÉE.

Le vieil Orphée animait les rochers; le nouveau fait danser les écus — et encore sur une « mélodie infinie ».

(*Punsch*, de Munich, 10 décembre 1865.)

Le roi prit cette décision pénible au mois de décembre 1865, lorsqu'il revint à Munich, après un séjour prolongé à son château de Hohenschwangau, et qu'il trouva les esprits tellement montés qu'une émeute était à craindre contre lui-même et contre son favori. Celui-ci cependant ne partit pas sans que ses amis ne protestassent à leur tour, et, tout de suite après son départ, les *Münchener Tageblætter* publièrent la pièce suivante en réponse à la proclamation du roi : « En déclarant qu'il mettait au-dessus de tout l'amour et la confiance de son peuple bien-aimé, le Roi vient d'ordonner l'éloignement du compositeur Richard Wagner. Ces mots nous prouvent clairement que l'on a fait accroire au Roi que la présence de Wagner avait contribué à l'émotion du peuple et avait diminué son amour et sa confiance dans le souverain. Par ces allégations, le Roi a été grossièrement trompé sur les véritables sentiments du peuple. La présence de Wagner

UN « PAUVRE VOYAGEUR »? OH! QUE NON PAS!

Wagner, en faux mendiant de grand chemin, quitte la Bavière et prend la route de Genève. Il tient à la main un billet indiquant le chiffre qu'il touchait par an à Munich : 8,000 florins (environ 18,000 francs).

(*Punsch*, de Munich, 17 décembre 1865.)

n'a diminué en rien la confiance et l'amour du pays pour son Roi, et l'éloignement de Wagner n'a pas plus amené la pacification des esprits qu'elle n'a satisfait les mécontents. La personne de Wagner n'a aucun rapport avec les affaires du pays et les tendances du parti progressiste [1]. »

Dans son désir de s'isoler, d'être oublié lui-même et de tout oublier, dans la crainte aussi des créanciers qu'il avait un peu partout, Wagner chercha la solitude et le calme en Suisse. De Munich, il se rendit d'abord à Vevey, puis à Genève où il pensait s'établir; mais il n'y était pas depuis un mois que le feu prenait dans une chambre de sa villa : les dommages ne furent pas grands; cependant, pour éviter le tracas des travaux nécessaires, il se décida à suivre l'avis de son médecin qui l'engageait à faire un voyage dans le midi de la France. Il visita Avignon, Toulon, Marseille, etc.; c'est dans cette dernière ville qu'il apprit la mort de sa femme, décédée subitement à Dresde, d'un accident au cœur, le 25 janvier 1866.

Une vaillante créature, dit l'un; une brave femme, dit l'autre; à coup sûr une femme excellente et très dévouée à son mari, mais n'ayant pas su se mettre en communion spirituelle avec lui et qui cherchait surtout à obtenir des concessions au public qu'il ne pouvait ni ne voulait faire. Mariés depuis près de trente ans, ils n'étaient séparés que depuis cinq; car elle était à Paris au moment de *Tannhæuser*, et c'est seulement dans le courant de cette année 1861 qu'elle alla vivre à Dresde : alors comment lit-on dans certains livres qu'ils s'étaient quittés très vite après leur mariage et que Wagner, dès la composition de *Tannhæuser*, c'est-à-dire en 1843, était brouillé avec sa femme et voulait symboliser l'extinction de cet amour profane dans l'abandon de Vénus par Tannhæuser [2]?

Au mois de février 1866, le voyageur était de retour en Suisse. Il y établissait ses quartiers définitifs à Triebschen, près de Lucerne, et

1. *Guide musical*, 17 juin 1886. Article de M. Maurice Kufferath sur le roi Louis II. — D'après des renseignements du temps, négligés dans cet article, l'origine ou plutôt le prétexte arrangé de ce renvoi fut le refus de Richard Wagner d'accepter l'ordre de Maximilien, que le roi lui avait gracieusement conféré. Il en serait résulté un conflit entre le ministre et Wagner, à la suite duquel le roi aurait exprimé au compositeur son désir de le voir sortir de Bavière. Et celui-ci aurait quitté Munich dès le lendemain, dans l'après-midi, pour se rendre à Genève. A la première apparition qu'il fit en public après sa déclaration, le roi fut l'objet d'une ovation enthousiaste, et plusieurs cercles de la capitale lui firent parvenir des adresses de remerciement.

2. La vérité est qu'il n'y eut jamais de mésintelligence entre les deux époux. Lorsque Wagner, rêvant monts et merveilles, la fortune et la gloire, une série de triomphes sans fin sur la seule acceptation de *Tannhæuser* à l'Opéra de Paris, avait fait venir sa femme auprès de lui, elle était déjà très atteinte de la maladie de cœur qui devait l'emporter. Leurs rapports réciproques étaient presque touchants : elle le traitait comme un grand enfant qu'il fut toute sa vie, et il marquait à la malade une tendresse à la fois filiale et paternelle. Après, quand ils retournèrent en Allemagne, elle se fixa à Dresde parce qu'elle était trop faible pour suivre un homme dont la destinée était de courir le monde; mais elle entretint toujours de loin les meilleurs rapports avec lui.

voyait bientôt arriver le fidèle Hans de Bülow, chassé de Munich par le parti ennemi qui se débarrassait de tous les partisans de Wagner. Mais cette heureuse réunion dura peu : Hans de Bülow dut aller gagner sa vie à Bâle en y donnant des leçons de piano; toutefois, avant de s'éloigner, il installa auprès de Wagner, en qualité de secrétaire, un jeune musicien du nom de Hans Richter, qui allait devenir un des plus chauds partisans du maître.

A Munich régnait une satisfaction générale : on était tout au contentement d'avoir éconduit cet hôte encombrant; mais quelle fut la stupéfaction générale quand au printemps de 1866 on apprit que le roi, malgré les menaces d'une guerre imminente, avait quitté subitement sa capitale et ses États pour aller souhaiter un glorieux anniversaire à son musicien favori! Cette visite inattendue, en même temps qu'elle réconfortait l'exilé, raffermit le souverain dans sa passion wagnérienne : en éloignant le musicien, il n'avait nullement promis de renoncer à sa musique, et Wagner, plus sûr que jamais de ce royal appui, se remit tout joyeux à la composition des *Maîtres Chanteurs* qui demandèrent encore une grande année de travail assidu.

La guerre et les événements de 1866, en tournant les esprits vers la politique, avaient contribué à faire le calme autour de la personne de Wagner; et, dès l'année suivante, il fut convenu qu'on donnerait à Munich des représentations modèles de *Tannhæuser* et de *Lohengrin*. Ne croyant pas encore pouvoir faire un long séjour à Munich, le maître avait désigné, pour diriger les études, Hans de Bülow qu'un décret royal du 30 décembre 1866 nommait maître de la chapelle royale en service extraordinaire, et celui-ci se donnait tout entier à sa nouvelle tâche. Il exigeait de nombreuses répétitions partielles pour toutes les familles d'instruments; il passait bien dix heures par jour au théâtre : peut-être même y couchait-il, disait-on, car il était toujours le premier à son poste, et le dernier.

A la fin de mars 1867, la présence de Wagner était signalée à Munich et l'on remarquait qu'il avait été reçu par le roi dès le lendemain de son arrivée; il y restait plus de huit jours, qu'il passait à conférer avec l'intendant pour la mise en scène de ses deux anciens opéras et des futurs *Maîtres Chanteurs*. En vue de ces représentations modèles, non seulement on avait renforcé l'orchestre et les chœurs, renouvelé le matériel de la scène et brossé de nouveaux décors, mais on avait recruté par toute l'Allemagne les meilleurs chanteurs. Pour jouer Frédéric, on avait appelé de Berlin, où il brillait déjà depuis quelque temps, un jeune artiste, Franz Betz, qui s'était formé à l'école de Schnorr; Elsa, ce devait être Mlle Mathilde Mallinger;

enfin, pour Ortrude et Lohengrin, le maître avait spécialement désigné Mme Bertram-Mayer, de Nuremberg, et son vieil ami Tichatschek.

Wagner, tout en ayant pleine confiance en Bülow, se promettait bien de revenir surveiller les dernières répétitions; mais, afin de n'effaroucher personne, il descendit cette fois à l'hôtel et marqua l'intention de passer seulement quelque temps aux environs de Munich. Le 22 mai 1867, à l'occasion de son anniversaire, une première manifestation eut lieu en son honneur et un concert composé exclusivement de ses œuvres réussit au gré de ses partisans. Tout semblait donc aller à souhait, lorsqu'il se produisit un incident qui prouvait que le parti hostile était aux aguets et qui décida Wagner à repartir aussitôt.

La répétition générale avait eu lieu le 11 juin devant le roi, l'auteur et de nombreux invités; elle avait bien marché, sans aucune coupure, et Wagner, émerveillé de la voix toujours éclatante et jeune de Tichatschek, n'avait pu se tenir de sauter au cou de cet ami des premiers jours, lorsque le lendemain, le roi « cédant, disait-il, aux instances de *fidèles sujets* qui voyaient avec chagrin des artistes étrangers supplanter ainsi les chanteurs aimés du public », congédia Mme Bertram-Mayer et Tichatschek et décida leur remplacement par deux jeunes artistes qui plaisaient déjà au public munichois et qui devaient briller plus tard dans les rôles de Tristan et d'Iseult : Heinrich Vogl et sa future femme, Thérèse Thoma. Wagner, alors, entra en défiance, et, simulant une vive irritation de voir sa partition confiée pour tous les rôles à de jeunes recrues, quitta brusquement la ville et reprit la route de Lucerne. Peut-être aussi ce départ précipité fut-il le résultat d'une entente entre le compositeur et le roi pour procurer à l'un une sortie honorable et pour mettre l'autre à l'abri de violentes réclamations populaires. Quoi qu'il en soit, le maître était déjà loin quand eut lieu la première représentation, le dimanche 16 juin, avec un éclatant succès[1].

UNE SIMPLE VISITE EN PASSANT.

Allusion aux nombreux emprunts de Richard Wagner au trésor royal.

(*Punsch*, de Munich, 17 mars 1867.)

1. A quelque temps de là, au mois d'octobre 1867, une union projetée entre le roi Louis II et sa cousine Sophie échoua par suite d'incompatibilité d'humeur de plus en plus marquée entre les jeunes fiancés; le père de la princesse dut retirer sa promesse, et l'engouement du roi pour la musique dite alors de *l'avenir* ne fut pas pour peu de chose, à ce qu'on dit, dans cette rupture *in extremis*, après parole échangée et cadeaux envoyés. Telles sont les raisons qu'on donna officiellement; mais on parla sous le manteau d'une aventure extrêmement scandaleuse et qui justifiait amplement le recul du roi.

REPRÉSENTATION DES « MAÎTRES CHANTEURS DE NUREMBERG », A MUNICH, EN 1868.

(Acte II, scène quatrième.) — D'après un projet de peinture à fresque, par M. Lehter.

Le roi Louis avait décidé que l'année 1868 ne se passerait pas sans qu'il entendît *les Maîtres Chanteurs* à la scène, et tout fut dirigé dans ce sens. D'ailleurs, un revirement se faisait dans l'opinion publique en faveur de Wagner, de sorte que, tout en conservant son domicile en Suisse, il put venir fréquemment à Munich et y séjourner aussi longtemps qu'il voulut pour diriger les études de son œuvre : Hans de Bülow l'aidait avec un dévouement filial, et les répétitions marchèrent assez bien pour qu'on pût fixer la représentation au mois de juin. Comme il était arrivé à Munich avant la fin de mai, le roi voulut fêter le 22 de ce mois, qui était le cinquante-cinquième anniversaire de la naissance de Richard Wagner, en passant toute une journée avec le maître au château de Berg. Et les railleries, comme ravivées par cette marque de faveur, plurent sur le compositeur. Il avait, disait-on, le mauvais œil ; il avait déjà tué Edmond Roche, en lui faisant traduire *Tannhæuser,* Louis Schnorr, en lui faisant chanter *Tristan ;* qui donc allait-il expédier avec *les Maîtres Chanteurs ?*

Après bien des hésitations, Wagner, à la place du regretté Schnorr, avait désigné pour Walther le ténor Nachbaur, de l'Opéra de Darmstadt, chanteur à la voix délicieuse, à la tournure élégante. On avait réuni d'ailleurs les artistes les plus estimés des différentes villes d'Allemagne, et, cette fois, le roi n'imagina pas de les congédier la veille de la représentation pour complaire encore à ses « fidèles sujets ». M. Betz, qui s'était fort distingué dans Frédéric et qui fit un Hans Sachs incomparable, appartenait à l'Opéra de Berlin ; M. Hœlzel, excellent dans Beckmesser, arrivait de Vienne ; Mlle Mallinger, une poétique Éva, était de Munich même, ainsi que Mme Dietz, Madeleine ; enfin M. Schlosser, le ténor léger chargé du rôle de David, venait d'Augsbourg, mais d'une boulangerie, non du théâtre. Il chantait dans cette ville avec succès, lorsqu'il s'éprit de la fille d'un boulanger qui, pour consentir au mariage, exigea que son futur gendre abandonnât le théâtre et prît la pelle à four. L'amoureux ténor accepta ; mais lorsque Wagner réclama son aide, il accourut à Munich, quitte à regagner après son fournil. Enfin, les moindres rôles étaient tenus par des chanteurs de mérite : MM. Bausewein, Heinrich, Sigl, Fischer, etc. ; et Hans de Bülow n'aurait cédé à nul autre sa place à la tête de l'orchestre ; il avait bien quelques droits à cet honneur pour la façon dont il avait déjà dirigé les représentations de *Tristan et Iseult.*

La première représentation, suivie de cinq autres consécutives, eut lieu le 21 juin 1868, et l'affluence, en raison de la force acquise et des partisans gagnés, était encore plus grande que pour *Tristan et Iseult.* Wagner avait convoqué à Munich le ban et l'arrière-ban de

ses admirateurs; critiques, gens de lettres, artistes et musiciens conquis à la cause wagnérienne avaient reçu une invitation pour cette solennité, à laquelle assistaient seulement trois Français : MM. Pasdeloup, Victorin Joncières et Léon Leroy. Le spectacle était annoncé pour six heures; dès six heures moins un quart la salle était remplie; quelques minutes avant l'heure fixée, le roi prenait place dans sa loge, sans apprêt, sans pose, en simple bourgeois. Peu après l'ouverture, Richard Wagner venait à son tour s'asseoir auprès du jeune roi, qui semblait ainsi le protéger contre un orage possible : inutile précaution, car le succès se dessinait très franc dès le début, et, après chaque acte, l'auteur devait venir saluer le public dans la loge royale. A la fin, ce fut une ovation sans pareille et pour Wagner et pour son protecteur : bravos, acclamations, couronnes, discours, rien n'y manqua, et d'ailleurs ce n'était que justice, en présence de l'œuvre qui venait de se révéler au public enthousiasmé [1].

Les Maîtres Chanteurs, comme *Tristan et Iseult,* ont été écrits par Richard Wagner en manière de délassement, au travers de la conception et de la mise au jour de la tétralogie des *Nibelungen.* Wagner, étant revenu passer quelque temps à Paris dans l'hiver de 1861-1862, après son long séjour à propos de *Tannhæuser,* y termina le poème des *Maîtres Chanteurs,* qu'il avait esquissé dès 1845, puis abandonné pour *Lohengrin :* la maison Schott s'assura aussitôt la propriété du nouvel ouvrage et fit imprimer le poème au courant de 1862, sans le mettre encore en vente. Pour commencer la musique, il alla s'installer sur les bords du Rhin, en face de Mayence, à Biebrich, et, dès le mois de novembre de cette année, il dirigeait l'ouverture des *Maîtres Chanteurs* dans un concert donné par Wendelin Weisshemer, au Gewandhaus de Leipzig. La salle était vide à moitié, pas un musicien de profession n'avait eu la curiosité de venir, et cependant l'effet fut tellement foudroyant que le public et l'orchestre réunis bissèrent le morceau par acclamation [2]. Au milieu de l'année 1863, il se rendit à Penzing, près Vienne, espérant y trouver le calme et le loisir nécessaires; bref, après de nombreuses reprises de travail, toujours traversées par des accidents inattendus, *les Maîtres Chanteurs* furent complètement ache-

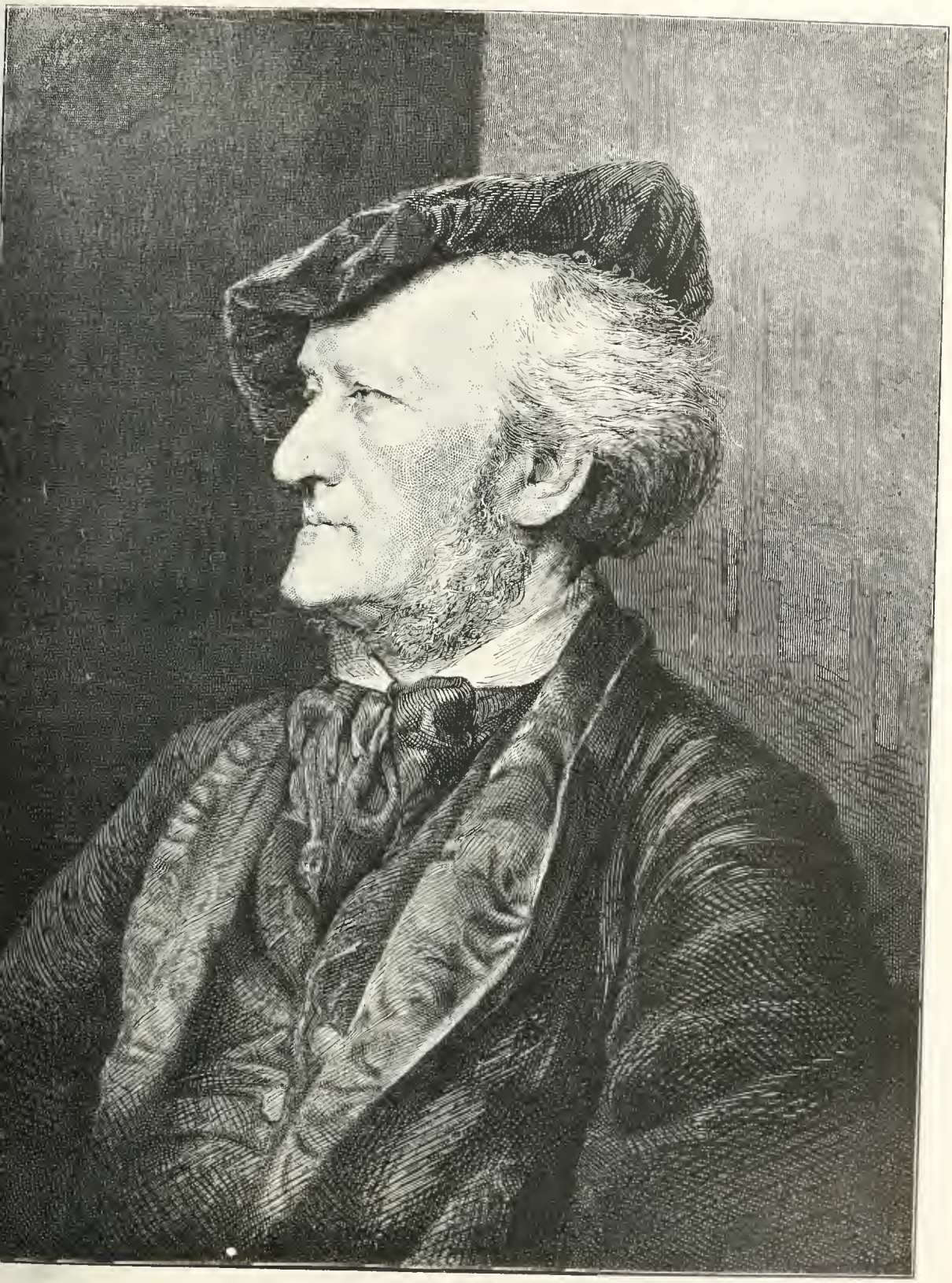
1. Après Munich, *les Maîtres Chanteurs* furent représentés à Carlsruhe le 5 février 1869 (Hans Sachs, M. Hauser; Walther, M. Nachbaur; Éva, Mlle Ehrhardt; chef d'orchestre, M. Lévy); puis à Dresde et à Dessau, à Mannheim et à Weimar; en 1870, ils se jouèrent à Berlin, Kœnigsberg, Stettin, Vienne, etc., etc. C'est un des ouvrages de Richard Wagner qui obtinrent le succès le plus rapide, en dépit d'exécutions défectueuses que le maître était loin d'approuver. « Si j'avais la chance de monter *les Maîtres Chanteurs* avec une troupe intelligente de jeunes gens, disait-il à M. Dannreuther en 1877, je leur demanderais d'abord de lire et de jouer la pièce; après, je leur ferais étudier la musique, et je suis assuré que, de la sorte, on obtiendrait très vite une excellente exécution. »

2. Souvenirs personnels de M. Dannreuther dans son article sur Wagner. *Dictionnaire* de Grove.

vés, à Triebschen, le 20 octobre 1867, vingt-deux ans après leur première ébauche, et le manuscrit en fut aussitôt dirigé sur le théâtre de Munich.

Une fois quitte de ce long travail, Richard Wagner s'en vint passer quelques jours à Paris, peut-être attiré par les derniers feux de l'Exposition universelle. Et dès que sa présence ici fut signalée, les plaisanteries reprirent de plus belle en souvenir des joyeuses soirées de *Tannhæuser*. Pour donner une idée des sornettes avec lesquelles on pensait alors le battre en brèche et le démolir, il suffira de citer ce fait-divers facétieux qui fit le tour de la presse parisienne : « Un critique distingué de Dresde, M. Otto Kamp, avait prétendu dans un article que Richard Wagner, tirant de son propre cerveau ses poèmes et sa musique, il y avait lieu de le placer au-dessus de Schiller et de Beethoven. Grand émoi, grand scandale; le journaliste fut accablé de lettres, de réclamations, d'injures. On publia brochures sur brochures. M. Otto Kamp laissa dire et fit le mort. Puis, quand l'irritation fut à son comble, il inséra un nouvel article qui se terminait ainsi : « On « n'a pas compris le fond de ma pensée; je m'explique : Oui, Richard « Wagner est supérieur à Beethoven — en tant que poète ; — oui, il « est supérieur à Schiller — en tant que musicien. » — Procédés d'attaque et quolibets vieux de douze ans, qui remontaient au temps de *Lohengrin*, lorsque Wagner lui-même écrivait en riant : « Les musiciens n'avaient pas d'objection à ce que je me mêlasse de poésie et les poètes ne répugnaient pas à confesser mon talent de musicien..... » Rien de nouveau sous le soleil, ni sous la plume de M. Albéric Second.

On se souvient que Wagner avait d'abord voulu faire, avec *les Maîtres Chanteurs*, une contre-partie comique de *Tannhæuser;* mais il avait modifié ce projet primitif et s'y était représenté lui-même, en symbolisant dans le chevalier Walther de Stolzing le libre génie aux prises avec les pédants de l'école routinière, et triomphant de la critique incarnée en Beckmesser, par la seule force de l'inspiration. Voilà qui va de soi; pourtant, des glossateurs plus raffinés ont voulu découvrir en outre dans l'ingénue Éva la Poésie immaculée, et dans le savetier Hans Sachs, qui protège Walther, le roi Louis II ; d'autres encore, sans quitter le terrain musical, ont reconnu dans Hans Sachs Franz Liszt, que Wagner a salué souvent comme son bon génie, et dans Beckmesser, le plus pédant des greffiers et le moins inspiré des hommes, le savant Ferdinand Hiller, compositeur sans génie et qui fut toujours des plus acharnés contre Richard Wagner. De ces commentaires-là, qui amusent la galerie à l'origine et aiguisent la curiosité publique,



RICHARD WAGNER VERS 1868.

D'après une photographie.

autant en emporte le vent. Mais l'œuvre entière reste debout en face de la critique épuisée — et c'est là le principal[1].

Les Maîtres Chanteurs et *Tristan* se font pendants, en ce sens que ce sont les deux ouvrages de courte durée — l'un historique et comique, l'autre légendaire et héroïque — dans lesquels Richard Wagner, impatient de produire une œuvre d'art conforme à son idéal sans attendre l'achèvement de la tétralogie, est arrivé à réaliser une œuvre à la fois théâtrale et musicale en tout point soumise aux lois les plus rigoureuses qui découlaient de ses affirmations théoriques. Drame musical tiré de la légende ou comédie en musique empruntée à la vie commune, c'est tout un : c'est toujours l'œuvre d'art, telle qu'elle s'était peu à peu développée dans cet esprit supérieur, en se dégageant de toutes les formes précédemment adoptées, pour arriver à ces conditions essentielles : cohésion intime entre la parole et le chant, le mot rigoureusement adéquat à la note, égale et réciproque pénétration de la musique et de la poésie. Et ce que l'auteur dit de *Tristan* dans sa *Lettre sur la musique* est également vrai des *Maîtres Chanteurs,* à savoir : qu'en composant cet ouvrage il avait oublié toute théorie et qu'il éprouvait la suprême félicité réservée à l'artiste, celle qui résulte de la spontanéité complète dans la création.

Faut-il d'ailleurs répéter encore une fois que jamais le mot de « système » ne fut plus mal appliqué qu'à Richard Wagner, puisqu'il produisit d'instinct ses quatre premiers ouvrages, en tendant vers le drame idéal, dont la conception se faisait peu à peu plus nette dans son esprit, et que c'est seulement après avoir écrit *Tannhæuser* et *Lohengrin* qu'il voulut se rendre compte de la route parcourue, qu'il essaya, la plume à la main, d'expliquer le travail qui s'était fait progressivement dans sa tête et qui l'avait conduit au point où il en était arrivé, c'est-à-dire aux *Nibelungen?* Contrairement à ce qu'enseignent tant de gens, ses drames n'ont pas été écrits en vue de confirmer des théories préétablies, comme il est arrivé par exemple à Lessing : ce sont ces théories, au contraire, qui ont découlé des œuvres, après que le maître eut affranchi son génie de toute influence étrangère pour l'amener à son complet épanouissement. Il conçut et écrivit *Tristan* lorsqu'il avait déjà composé une bonne partie de la tétralogie; et,

1. Cet opéra des *Maîtres Chanteurs* est le quatrième, et jusqu'à présent le dernier ouvrage de Richard Wagner qui ait été représenté intégralement en langue française. Très habilement traduits par M. Victor Wilder, qui a entrepris le même travail pour *Tristan,* pour la tétralogie et pour *Parsifal, les Maîtres Chanteurs* furent représentés le 7 mars 1885, à Bruxelles, au théâtre de la Monnaie, avec un succès très réel. Les rôles étaient ainsi distribués : Éva et Madeleine, Mmes Rose Caron et Blanche Deschamps ; Walther de Stolzing, M. Jourdain ; Hans Sachs, M. Séguin; Beckmesser, M. Soulacroix; Pogner, M. Durat; David, M. Delaquerrière ; Kothner, M. Renaud; Vogelsang, M. Voulet ; Nachtigal, M. Vanderlinden ; Zorn, M. Desy ; un veilleur de nuit, M. Frankin.

quant aux *Maîtres Chanteurs*, s'il en avait achevé le poème à Paris après l'aventure de *Tannhæuser*, il n'en termina la musique et ne mit l'œuvre entièrement sur pied qu'après que *Tristan* eut vu le jour.

Ces deux créations si dissemblables ont donc mûri simultanément dans sa tête; elles sont comme jumelles et tout porte à penser qu'en choisissant un sujet aussi différent de ceux qu'il traitait d'habitude, en faisant chanter de braves bourgeois, de simples artisans, après l'héroïque chevalier breton et la fière princesse d'Irlande, il voulait d'instinct se bien prouver que les doctrines formulées en déduction de ses précédents ouvrages s'appliquaient à l'opéra-comique aussi bien qu'à l'opéra, et qu'elles étaient, par conséquent, capables de résister à toutes les attaques de la routine et du parti pris.

Les Maîtres Chanteurs sont une comédie musicale avec quelques échappées sur le burlesque et d'assez fréquents retours vers la grande poésie. Ce poème, assurément, n'a pris définitivement corps dans l'esprit de Richard Wagner que lorsqu'il eut trouvé la magistrale figure de Hans Sachs, le poète familier, aux libres aspirations, pour en faire le principal personnage; Hans Sachs, le cordonnier-poète, incarnant le chant populaire en face du chevalier Walther de Stolzing figurant la poésie supérieure; Hans Sachs, l'ami de Luther et d'Albert Dürer, en qui Gœthe et Wieland avaient déjà salué un ancêtre, et dont la célébrité littéraire a pour consécration suprême l'œuvre de Wagner. En se transportant en plein XVIe siècle, au sein de la corporation des maîtres chanteurs, en vouant au ridicule et leurs sottes prétentions et leur asservissement aux règles étroites et surannées d'un code barbare, appelé *tabulature*, il a certainement voulu joindre la satire à la comédie, et il n'y a pas là de quoi surprendre quand on sait quelles luttes il avait à subir dans son propre pays, quand on remarque que *les Maîtres Chanteurs* furent écrits peu de temps après le lamentable échec de *Tannhæuser* à Paris.

En face de ces gens routiniers, attachés au rituel le plus baroque et dont les séances solennelles devaient offrir un tableau fort comique de l'école stationnaire, exclusive, ennemie de toute inspiration libre, il personnifie en Walther le poète de race, plein de jeunesse et de flamme, qui ne connaît d'autre règle que son génie. Cette antithèse et cette lutte sont le fond même du drame, où le noble, le beau, le vrai, finissent par triompher du petit, du ridicule et du faux, par leur seule puissance d'expansion. Cette belle idée a été mise en action avec une variété de caractères, une abondance d'épisodes, une fécondité d'invention poétique, une richesse mélodique et instrumentale qui font de ce drame une œuvre prodigieuse en son genre. Ainsi parlait

M. Schuré il y a déjà dix-huit ans, après l'apparition des *Maîtres Chanteurs* à Munich, en 1868; ainsi pensent aujourd'hui tous ceux qui en ont suivi la représentation en quelque ville que ce soit [1].

Les séances des maîtres chanteurs de Nuremberg se tenaient dans l'église même, à l'issue du service divin : c'est dans ce beau décor que Wagner nous les présente, et son premier acte débute par une réunion préparatoire au grand concours qui doit avoir lieu le lendemain, jour de la Saint-Jean. Le chevalier Walther de Stolzing est épris de la charmante Éva, fille du riche orfèvre Pogner, chez lequel il demeure, et comme ce dernier, zélé maître chanteur, a promis la main de sa fille à qui triompherait au concours de la Saint-Jean, Walther sollicite d'abord le titre de maître. Mais il ignore absolument la tabulature, et quelques conseils que lui donne David, le jeune et turbulent apprenti de Hans Sachs, ne l'empêchent pas d'essuyer une déroute complète devant les maîtres assemblés. Son rival, le greffier Sixtus Beckmesser, cuistre et pédant s'il en fut, qui lorgne aussi la belle Éva, le charge à plaisir et note bruyamment sur le tableau noir ses moindres fautes contre le code poétique; alors tous les maîtres le déclarent indigne et le repoussent, tandis que Sachs seul devine et pressent la force et la valeur d'un tel poète.

Lorsque commence le deuxième acte, la nuit tombe. Éva, rentrant avec son père au logis, ne se tient pas d'aller consulter Hans Sachs sur l'issue de l'épreuve, sous prétexte de chaussures à corriger. Ici se place une charmante scène de coquetterie naïve de la part de la jeune fille qui veut tirer les vers du nez à l'astucieux cordonnier. Celui-ci, qui n'est pas loin d'aimer Éva, voit ce manège et s'y prête; il finit cependant par lui annoncer l'échec du chevalier et Éva s'emporte contre la sottise de tous ces vieux pédants. Walther, n'ayant plus aucun espoir de vaincre, va pour enlever Éva; mais Hans Sachs, qui veille sur les deux enfants, arrête leur fuite et fait entrer Walther chez lui. La nuit est venue. A peine le veilleur de nuit est-il passé, psalmodiant son refrain, que le sot Beckmesser arrive pour donner une sérénade à Éva; aux cris qu'il pousse afin de dominer le bruit que le savetier fait tout exprès pour le gêner, les voisins se réveillent, prennent parti qui pour l'un qui pour l'autre, en viennent aux mains et se battent affreusement. La trompe du veilleur de nuit retentit au loin, tous se sauvent et quand celui-ci reparaît, tranquille et répétant son somnolent appel, la ville entière a repris son calme habituel : tout dort.

La nuit ramène le calme en ces esprits troublés. Au troisième acte,

1. La poétique étude de M. Édouard Schuré, d'abord publiée à la *Revue des Deux Mondes*, a reparu depuis dans son bel ouvrage en deux volumes : *le Drame musical* (1876 et 1885).

Hans Sachs, poursuivant son rôle de protecteur envers les deux amoureux, et sacrifiant son amour d'homme un peu trop mûr au bonheur des deux jeunes gens, initie Walther aux principaux secrets du bel art des maîtres chanteurs. Le jour du concours solennel devant tout le peuple assemblé dans une prairie, aux bords de la Pegnitz, est enfin venu.

ÉVA DANS L'ATELIER DE HANS SACHS.

Acte III des *Maîtres Chanteurs*. — D'après le tableau de M. J. Flüggen[1].

Le fâcheux Beckmesser, qui avait cru faire merveille en s'emparant du texte tout sec de la poésie esquissée par Walther et corrigée par Hans

1. M. Joseph Flüggen, l'auteur de cette jolie composition, a la haute main sur toute la partie décorative à l'Opéra de Munich et c'est lui qui, cette année, a été chargé de dessiner les costumes pour les représentations de *Tristan et Iseult*, à Bayreuth.

Sachs, ne peut pas en sortir quand il la veut chanter à son tour, et se fait huer par la foule. Walther est facilement proclamé vainqueur et gagne ainsi la main d'Éva, tout en reportant l'honneur de sa victoire à l'excellent Sachs.

A propos de cet ouvrage, essentiellement historique, il se pose une question. Cette exclusion de l'histoire, prononcée par Richard Wagner au profit de la légende, n'est-elle pas singulière et n'a-t-elle pas un caractère trop absolu, même à ne considérer que ses propres opéras? Sur ce point, deux écrivains français qui ont su composer sur Richard Wagner un livre ingénieux et clair, chose rare, émettent de justes réflexions. Il leur paraît d'abord que le mérite d'un poème dramatique provient moins du choix du milieu où se meut l'action que de la manière dont elle se meut dans ce milieu, quel qu'il soit : il est, en effet, des livrets historiques excellents, comme aussi de pitoyables livrets légendaires. « Et puis, disent-ils, qu'est-ce que la légende? N'est-ce pas le plus souvent de l'histoire non contrôlée, la fausse monnaie de l'histoire, une variante avec broderies? Qui décidera où commence l'une et où finit l'autre? Wagner paraît se faire fort d'établir la distinction; il se prononce hardiment; il rejette l'histoire; il lui faut la légende, la légende toujours. Or, son œuvre entier dément en partie cette prétention..... Lohengrin et Tristan sont des chevaliers vivant à une époque et dans un pays que l'auteur lui-même a soin de préciser, et les accessoires dont il les entoure sont fournis par l'histoire, non par la légende. Tannhæuser, frère cadet de Robert le Diable, nous dévoile un coin du Moyen-Age où les chevaliers-chanteurs accomplissaient des exploits qui n'ont rien de fabuleux : le Venusberg n'est qu'un tableau servant de prologue. Quant aux maîtres chanteurs, fut-il jamais reconstitution du passé plus précise, plus curieuse, plus conforme aux procédés de l'histoire?[1] » Assurément non.

Donc, ce poème, qui renferme des scènes charmantes, des situations vraiment comiques, est tout à la fois, pittoresque en tant qu'évocation d'une ville allemande au XVIe siècle, avec ses mœurs, ses corporations et ses fêtes populaires, et curieux par ses données d'une rare précision sur les épreuves à subir pour passer maître chanteur. Ceux auxquels ces détails sembleraient un peu longs pourraient se délasser en écoutant une orchestration qui n'a pas sa pareille et dans laquelle on découvre à chaque audition de nouveaux trésors. Ce merveilleux travail d'orchestre est tel, qu'il frappe d'admiration jusqu'aux derniers détracteurs de Richard Wagner; mais ils ajoutent malicieusement qu'ils aimeraient

1. *L'Œuvre dramatique de Richard Wagner*, par MM. Albert Soubies et Charles Malherbe (un vol. in-18, chez Fischbacher, 1886).

mieux la symphonie sans la partie chantée, que Wagner, disent-ils, traite avec une grande sécheresse et comme un récit sans accent. Il n'est rien de plus faux : pour n'observer aucune coupe déterminée à l'avance, pour n'être coulée dans aucun moule et pour suivre exactement la parole, chaque phrase confiée aux voix, courte ou longue, tendre ou grandiose, a, toutes les fois qu'il le faut, une forme mélodique parfaitement appréciable, et distincte de la polyphonie orchestrale. Est-il rien de plus délicieux, par exemple, que les douces paroles échangées entre Walther et Éva, à l'issue de la messe, que l'allocution de Pogner annonçant qu'il donnera sa fille au vainqueur du concours, que le premier chant de Walther, que le dialogue à mots couverts de Sachs et d'Éva à la tombée de la nuit, etc.?

Mais ce travail d'orchestre, auquel tous rendent hommage, est une conception tellement nouvelle qu'il convient de l'expliquer aussi clairement que possible. Tout le discours symphonique, ininterrompu tant que dure l'acte, est bâti en majeure partie sur certaines phrases typiques, ou motifs conducteurs (*Leitmotive*). Au lieu de conserver l'ancienne forme de l'opéra, où chaque air, chaque ensemble ou chaque morceau se bornait à traduire à peu près les sentiments exprimés à tel moment par tel personnage en scène, en négligeant totalement son caractère général, Wagner prétend dépeindre la nature et le caractère de ces personnages par des motifs qui s'attachent à eux, les enserrent et finissent par les personnifier.

Ces motifs typiques ou caractéristiques, comme on voudra les appeler, diffèrent entre eux et par leur essence et par la façon dont ils sont traités. Certains ont leur plein développement dès qu'on les entend pour la première fois : tel celui des maîtres chanteurs. D'autres, exposés d'abord d'une façon fragmentaire, vont se développant, se superposant, se combinant entre eux à mesure que le personnage auquel ils se rapportent dévoile un peu plus son caractère et se trouve entraîné par les événements extérieurs. Tels, les motifs typiques de Walther et d'Éva, qui rendent à merveille la progression de leur amour : d'abord la tendresse naissante, puis l'ardeur impatiente, enfin la passion déclarée, et qui montent, croissent, s'enchevêtrent jusqu'à ce qu'ils éclatent dans toute leur plénitude par une superbe explosion.

Il n'y a pas à dire : il s'agit là d'un art entièrement nouveau, créé de toutes pièces par Richard Wagner et qui n'a plus aucun rapport avec l'opéra proprement dit, tel qu'il a été conçu jusqu'à nos jours. Comme on l'a déjà remarqué à propos de *Tristan,* il faut subir ce nouveau genre et y goûter un plaisir extrême ou bien le repousser entièrement. Point de tergiversation possible. Je reconnais volontiers

qu'une œuvre d'art aussi complètement originale et fondée sur un travail musical aussi complexe exige une initiation, comme toute création de génie; mais cette initiation deviendra graduellement moins laborieuse à mesure que l'esprit s'habituera à cette nouvelle forme d'art, comme il s'est habitué à l'ancien opéra. Dès à présent, d'ailleurs, tous ceux qui, selon le désir de Wagner, écoutent son œuvre en dehors de toute idée préconçue et se laissent simplement dominer, charmer, entraîner par le génie, en ressentent la même impression captivante et souveraine à l'exclusion de toute autre.

Et comment en pourrait-il être autrement avec une création qui, outre les passages déjà cités, renferme des épisodes aussi gais que la ronde des apprentis, ou la sérénade burlesque de Beckmesser couronnée par ce prodigieux charivari de toute une ville éveillée en sursaut; des pages aussi grandioses que l'ensemble final du premier acte, la rêverie et le monologue de Hans Sachs, l'ensemble à cinq voix du dernier acte[1] et tout le tableau final du concours, sans parler de cette admirable ouverture qu'on applaudit à tout rompre actuellement, même à Paris, et qu'on y sifflait avec rage en 1869?

1. Il paraît difficile à qui réfléchit que Wagner ait pu composer ce morceau des *Maîtres Chanteurs*, un véritable quintette ayant une forme déterminée, *un pezzo concertante*, diraient les Italiens, après avoir formulé un système aussi absolu que celui qu'il développe dans *Opéra et Drame*. On suppose alors que cette page était de composition très antérieure, on dit même qu'il voulut la déchirer après avoir terminé *les Maîtres Chanteurs*, mais que sa future femme parvint à l'en empêcher.

RICHARD WAGNER, PAR KLIC.
(*Humoristische Blätter*, de Vienne, 18 mai 1873.)

CHAPITRE XII

SUITE DU SÉJOUR A TRIEBSCHEN. — RIENZI A PARIS
LE RHEINGOLD ET LA VALKYRIE A MUNICH
INSTALLATION A BAYREUTH ET CONSTRUCTION DU THÉATRE

USTE au moment de la représentation des *Maîtres Chanteurs,* en juin 1868, Richard Wagner, habitant toujours Lucerne, avait publié, d'abord en articles dans *la Presse de l'Allemagne du Sud,* de Munich, puis en brochure, à Leipzig, un important travail : *Art allemand et politique allemande,* dont on connaît le titre, mais que personne, ou peu s'en faut, n'a jamais lu en dehors des pays allemands[1]. Cet écrit de longue haleine est surtout dirigé contre la France, ou du moins contre l'influence prépondérante que notre pays lui paraissait exercer jusqu'en Allemagne, et, malgré l'indifférence affectée de l'auteur, il est bien permis de penser que le souvenir de l'échec de *Tannhæuser* à Paris entrait pour beaucoup dans cette croisade anti-française. Obéissait-il d'instinct à quelque aversion de race, cédait-il à la haine sourde qui couvait en Allemagne alors contre nous et qui allait aboutir à une guerre désastreuse, ou bien agit-il par calcul en épousant cette antipathie, en l'incarnant en quelque sorte afin que son œuvre et son nom devinssent la personnification du génie allemand révolté contre la civilisation française ; autant vaut ne pas soulever cette question, que personne, aujourd'hui, ne saurait résoudre. Il aurait fallu pour cela lire au plus profond de son esprit et encore n'est-il pas bien sûr qu'on y eût découvert quelque chose ; il est très possible, en effet, qu'il ne se rendît pas compte lui-même des secrets mobiles auxquels il obéissait ou semblait obéir en mainte occasion.

Tout ce travail est le développement d'un passage des *Recherches sur l'équilibre européen,* où l'économiste Constantin Franz expose l'in-

1. Dès le mois de septembre 1867, on avait annoncé de Munich que Wagner renonçait à son idée d'exposer ses théories dans une feuille spéciale fondée et dirigée par lui et qu'il rédigerait simplement le feuilleton musical du nouveau journal *Die Süddeutsche Zeitung,* qui allait paraître au 1er octobre. Un des principaux propriétaires de ce journal était son ancien collègue à Dresde, le directeur de musique Auguste Rœckel, ce qui explique son concours ; mais, dans le fait, la collaboration annoncée se réduisit aux articles ci-dessus indiqués sur la politique et l'art allemands.

fluence exercée sur le système européen par la politique française, telle qu'elle se manifeste dans la propagande napoléonienne : « Cette propagande, dit-il, ne repose sur rien autre chose que sur la puissance de la civilisation française, sans laquelle elle serait elle-même tout à fait impuissante. Aussi la seule digue efficace à lui opposer consiste-t-elle à se soustraire à l'empire de cette civilisation matérialiste. Or, c'est là précisément la mission de l'Allemagne, parce que, parmi tous les pays du continent, l'Allemagne seule possède les dispositions, la vigueur d'esprit et la force d'âme requises pour faire prévaloir une culture plus élevée, contre laquelle la civilisation française n'aura plus aucun pouvoir. Ce serait là la véritable propagande allemande qui contribuerait très essentiellement au rétablissement de l'équilibre européen. » Rien qu'à lire cette maxime en tête d'un écrit où l'auteur veut étudier les rapports entre l'art et la politique en général, et particulièrement entre les tentatives de l'art allemand et les prétentions de l'Allemagne à une plus haute importance politique, on pressent les développements qui vont venir.

Les armées alliées ont délivré l'Allemagne et l'Europe du joug odieux de Napoléon ; mais qu'importe que la France ait été matériellement vaincue si elle a elle-même vaincu ses vainqueurs par l'influence souveraine des lettres et des arts ? Pour repousser cette invasion morale, il ne suffit plus de baïonnettes et de canons, il faut créer de toutes pièces et soutenir par tous les moyens l'art national allemand en face de l'art français. Mais pourquoi cet art national est-il encore à créer ? C'est parce que la scène allemande est sous la domination de la scène française et qu'elle a vainement essayé de secouer ce joug par le triple effort de Lessing, de Gœthe et de Schiller. Le mal remonte en France à Louis XIV, « qui avait érigé les règles de ce qui passerait pour beau, règles dont les Français ne sont pas encore débarrassés sous Napoléon III », et en Allemagne à Frédéric le Grand, qui subissait aveuglément l'influence française et ne montrait que du dédain pour la culture germanique. « Honneur à Schiller, dit-il en substance, pour avoir donné à l'esprit régénéré la forme de l'*adolescent allemand* qui regarde avec mépris la suffisance britannique et les séductions parisiennes ; mais les princes allemands ne tinrent aucun compte de ce réveil de l'esprit national ; au fond, ils n'ont jamais compris autre chose, sous le nom de culture des arts, que l'introduction d'un ballet français ou d'un opéra italien, et, à le bien prendre, ils en sont encore là aujourd'hui ; ç'a été une véritable trahison envers l'esprit de leur peuple, et, pour l'expier, il faudra plus d'un acte de bonté, de noblesse et de dévouement de leur part. » C'est, ajoute-t-il, parce qu'il compte sur

ces actes, qu'il leur signale aussi clairement la faute commise et le moyen de la réparer.

Le théâtre est à ses yeux le grand agent d'éducation du peuple, parce que c'est là que le génie allemand trouve son expansion la plus irrésistible. C'est par le théâtre que Lessing avait commencé la lutte contre la domination française; au théâtre, que Schiller l'avait couronnée de la plus belle victoire; mais Napoléon, pour dépayser l'esprit allemand, avait repris la scène aux héritiers de Gœthe et de Schiller : ici l'opéra, là le ballet; Rossini, Spontini. Par bonheur, le génie allemand se réveilla encore une fois; si la poésie était muette, la mélodie résonna, et le souffle de l'*adolescent* allemand passa dans les magnifiques chants de Weber. Il faut donc se détourner à jamais des Français, chez lesquels on ne trouve que pure virtuosité théâtrale, avec un don particulier d'imitation, d'art mimique, et qui ne cherchent qu'une distraction toute frivole dans les jeux de la scène; il faut remédier à l'abaissement du théâtre allemand, qui descendit par deux fois au degré le plus bas, en adoptant le *Guillaume Tell* parodié de Schiller par Rossini, puis le *Faust* parodié de Gœthe par Gounod; il faut se retremper entièrement dans l'esprit du peuple allemand, de ce peuple si intelligent et si moral, et qui n'a nullement besoin des règles françaises, tant la bienséance est inhérente à la pureté et à l'intimité de son être.

« Demandons-nous, dit-il, quelle richesse inouïe, vraiment incommensurable, d'organisation vivifiante la politique de l'Allemagne posséderait en elle-même si, par analogie avec l'organisation de l'armée prussienne, dont nous avons cité l'exemple, les éléments propres à la culture et à la vraie civilisation étaient attirés dans l'orbite du pouvoir où les gouvernements se tiennent aujourd'hui bureaucratiquement renfermés. En résumé, les dispositions de l'esprit allemand pour l'art sont universelles, comme la mission du peuple allemand depuis son entrée dans l'histoire. C'est à ceux qui ont dans leurs mains les destinées politiques de la nation à donner l'exemple de l'appropriation de cette renaissance à l'ennoblissement de la vie intellectuelle du peuple, à la fondation d'une nouvelle civilisation germanique, qui étendra ses bienfaits jusqu'au delà des frontières de l'Allemagne. » Cet appel s'adresse à tous les princes allemands; mais celui-ci est plus spécial : « Un mot du vainqueur de Kœnigsgrætz (Sadowa), et une nouvelle force entre dans l'histoire, une force devant laquelle la civilisation française pâlira pour toujours. »

En un mot comme en cent, faites représenter *les Nibelungen*.

A la première représentation des *Maîtres Chanteurs* à Munich, il

n'y avait que trois Français, avons-nous dit, et M. Pasdeloup était l'un des trois. Le courageux fondateur des Concerts populaires, pris d'une belle passion pour la musique de Richard Wagner, avait fait tout ce qui dépendait de lui pour la faire apprécier du public français; mais sa propagande était forcément restreinte aux fragments symphoniques. Lorsqu'il prit la direction du Théâtre-Lyrique, en octobre 1868, il voulut aussitôt nous faire entendre un ou deux opéras complets du maître, afin de réparer, dans la mesure du possible, l'échec de *Tannhæuser*, et il choisit, pour commencer, *Rienzi* qui, ne sortant pas du moule ordinaire, paraissait assez propre à acclimater tout doucement Wagner chez nous. Celui-ci refusant de se déranger pour si peu de chose, M. Pasdeloup fit même le voyage de Paris à Zurich afin de s'entendre avec lui sur ses intentions, de prendre ses mouvements, etc. Mais il avait compté sans l'ignorance et l'entêtement des journalistes et des amateurs français, qui, sans même examiner le style de l'œuvre ou s'informer de sa date, attaquèrent ou défendirent *Rienzi*, selon qu'ils avaient attaqué ou défendu d'autres œuvres signées du même auteur : on applaudissait ou l'on sifflait de confiance et sur le seul nom de Wagner. Cette représentation, donnée le 6 avril 1869, ne modifia donc en rien l'état de l'opinion publique envers Richard Wagner et la tentative honorable de M. Pasdeloup n'eut aucun résultat en bien ni en mal, malgré le succès qui accueillit les parties purement mélodiques, comme la cavatine d'Adriano, la prière de Rienzi et, par-dessus tout, le chœur des messagers de paix[1].

RICHARD WAGNER, PAR GILL.
(*Eclipse*, 18 avril 1869.)

1. La traduction française était de MM. Nuitter et Guilliaume. Monjauze chantait avec éclat le rôle de Rienzi; Mlles Borghèse et Sternberg représentaient Adriano et Irène d'une façon très satisfaisante, enfin une jeune élève du Conservatoire, Mlle Polliart (depuis Priola), ravissait tout le monde en chantant le petit solo dans le chœur des messagers de paix. MM. Lutz (Orsino), Giraudet (Colonna), Massy (Baroncelli), Bacquié (Cecco), et Labat (Raimondo) complétaient un ensemble assez bon.

REPRÉSENTATION DE « RIENZI » AU THÉATRE-LYRIQUE, A PARIS, EN 1869.

Scène finale du troisième acte (le Forum). — D'après une gravure du temps.

Par affectation d'impartialité, c'étaient surtout les ennemis de Richard Wagner qui provoquaient le directeur à représenter un opéra plus décisif que *Rienzi* — *Lohengrin* par exemple — afin de faire une bonne fois justice des prétentions du prétendu réformateur. « Quand trente ou quarante mille personnes auront été scalpées par ce sonorisme de Peau-Rouge, écrivait un furieux, la libre critique, dont la splendeur du véritable art est le seul mobile, ne sera plus accusée de parti pris à l'égard du trop célèbre *mélodiste de la forêt,* et le wagnérisme sera tenu, par l'immense majorité des dilettantes, pour ce qu'il est en réalité, c'est-à-dire pour la plus retentissante des mystifications. » Celui-là est mort fou. Bref, la grande masse du public, indifférente entre les défenseurs et les détracteurs de parti pris, s'ennuyant surtout et ne voyant là qu'un opéra aussi brillant, aussi bruyant, mais non plus original que d'autres, ne marqua pas d'empressement à l'aller entendre et, malgré le bruit qui se faisait autour, *Rienzi* ne put durer au delà de vingt-six représentations.

D'ailleurs, Wagner, très bien conseillé par ses amis de Paris et tout en faisant des vœux, cela va de soi, pour le succès de l'entreprise, avait, par lettre rendue publique, affecté de s'en désintéresser. « ... Ma présence et ma participation à la représentation qui se prépare, — écrivait-il à Mme Judith Mendès, — pourraient donner lieu à un malentendu. J'aurais l'air de me mettre à la tête d'une entreprise théâtrale dans le but de regagner par *Rienzi* ce que j'ai perdu par *Tannhæuser ;* c'est du moins, sans nul doute, ainsi que la presse interpréterait ma venue. Or, la mise en scène de *Rienzi* au Théâtre-Lyrique n'a été qu'une question toute personnelle entre M. Pasdeloup et moi. A la suite de la représentation des *Maîtres Chanteurs* à Munich et de l'attention dont elle a été l'objet, plusieurs propositions m'ont été faites. On a d'abord parlé d'une troupe allemande devant donner l'un après l'autre mes six opéras à Paris ; puis on a voulu tenter *Lohengrin* en italien; puis encore *Lohengrin* en français, que sais-je? Bref, il n'était pas question, cet été, de moins de cinq projets concernant la représentation de mes œuvres à Paris ; cependant je n'en ai point encouragé un seul. Quand M. Pasdeloup est venu me dire qu'il prenait la direction du Théâtre-Lyrique dans l'intention de donner plusieurs de mes ouvrages, je ne crus pas pouvoir refuser à cet ami zélé et capable l'autorisation de les représenter et, comme il désirait débuter par *Rienzi,* je lui dis qu'en effet c'était celui de mes opéras qui m'avait toujours paru devoir s'adapter le plus aisément à une scène française. Écrit, il y a de cela trente ans, en vue du Grand-Opéra, *Rienzi* ne présente aux chanteurs aucune des difficultés et n'offre au public pari-

sien aucune des étrangetés des œuvres qui l'ont suivi : tant par son sujet que par sa forme musicale, il se rattache aux opéras depuis longtemps populaires à Paris..... Ou *Rienzi* fera son chemin sans moi, ou, s'il n'est pas capable de le faire ainsi, mon assistance ne saurait l'y aider ; telle est, en peu de mots, ma façon de voir et la ligne de conduite que je suis décidé ou, pour mieux dire, appelé à suivre en ce qui concerne la représentation de mes ouvrages à Paris, tous tant qu'ils sont [1]..... »

Grâce à cette habile politique, il ne fut nullement atteint par ce succès médiocre et put facilement s'en consoler. D'ailleurs, des questions bien autrement palpitantes pour lui se débattaient alors en Allemagne : il ne s'agissait de rien moins que de mettre à la scène — enfin ! — *les Nibelungen*. Le roi de Bavière, dans l'impatience de connaître une partie ou deux de la nouvelle création de Richard Wagner, avait décidé qu'une première exécution par fragments aurait lieu le 25 août 1869, jour de sa fête [2], et dès la fin de juin le Grand-Théâtre avait fermé ses portes, la scène avait été mise sens dessus dessous pour y installer la machinerie nécessaire à la représentation d'une œuvre qui offrait des difficultés inouïes, presque insurmontables. Pendant ces préparatifs matériels, les artistes de l'orchestre et des chœurs travaillaient activement sous la direction de Hans Richter, musicien hors ligne et dévoué du fond de l'âme aux intérêts de Richard Wagner.

Les choses marchaient donc régulièrement pour la musique et cependant, en dépit de tous les efforts, de retard en retard, on avait dû reculer la représentation du *Rheingold* jusqu'au 1er septembre. A l'approche de cette date, des inquiétudes très vives commencèrent à se produire parmi les amis de l'auteur au sujet de la mise en scène et des effets décoratifs : tout allait de travers et les profondeurs du Rhin comme les splendeurs du Walhalla étaient d'un ridicule achevé. Quelques zélateurs pressés télégraphièrent à Wagner de venir à Munich afin d'en juger par lui-même. Il arriva aussitôt et fit faire une répétition générale, à laquelle on admit les nombreux fidèles, dont une

1. Il va sans dire que les lettres ou écrits en français de Richard Wagner destinés à être rendus publics étaient revus et corrigés ; mais, avec le temps, il était arrivé à parler notre langue sans de trop grosses incorrections. Il a passé, cette année, en vente publique à Berlin une pièce in-folio de 32 lignes, signée seulement de l'initiale R. ; ce brouillon d'une lettre écrite en français (vers 1830) à propos de la traduction du livret de *Rienzi*, montrera quel singulier français il parlait alors. « Monsieur, j'espère bien que vous auriez la bonté de finir votre travail pris pour moi et pour mon avantage de corriger ma mauvaise traduction de mon sujet d'un grand opéra : *Rienzi*. En c'espérant, je vous prie, Monsieur, bien fort de m'envoyer cette ouvrage à Mitau sur mon adresse si bientot que possible. » Ce curieux spécimen du premier français de Wagner s'est vendu 40 marks.

2. Au commencement de l'année précédente, on avait déjà répandu le bruit que le roi mettait à la disposition de Wagner le Palais de Cristal de Munich, transformé en théâtre à sa convenance, et l'on avait beaucoup ri par avance de l'*aquarium* où devaient barboter les filles du Rhin.

vingtaine de Parisiens, accourus pour cette représentation solennelle et qui languissaient à Munich : ce fut une véritable débâcle, et Wagner voulut exiger une mise en scène un peu moins grotesque. Mais à ses protestations l'intendant royal répondit par l'ordre de passer outre, afin de donner satisfaction à son jeune maître. De plus, la nouvelle

COSTUME DE BRUNEHILD DANS « LA VALKYRIE ».

de l'arrivée de Richard Wagner avait réveillé d'anciennes inimitiés politiques et l'on ne parlait de rien moins que de lui donner un charivari pour le punir de sa brochure dirigée contre les Juifs.

Ainsi, Richard Wagner se trouvait pris, comme protestant, entre les catholiques, qui ne lui pardonnaient pas l'affection du roi, et les Juifs, qui avaient sa brochure sur le cœur; comme auteur, entre un intendant aveugle et des décorateurs maladroits. Ce qu'il avait de mieux à

faire dans cette situation tendue, était de retourner à Lucerne et c'est à quoi ses amis le décidèrent sans peine. Hans Richter, de son côté, n'hésitait pas, malgré sa position précaire, à sacrifier le poste inespéré de maître de chapelle à Munich, et refusait de conduire une représentation aussi mal préparée; quant au chanteur Betz, pour se soustraire à de vaines sollicitations, il repartit pour Berlin le jour même. Malgré ces graves défections, l'intendant royal s'efforçait de répondre au désir du roi qui voulait connaître à tout prix *le Rheingold* et il allait demandant basse chantante et chef d'orchestre à tous les échos : il suppliait d'abord M. Camille Saint-Saëns, ensuite un chef de Weimar, de remplacer Hans Richter à la tête de l'orchestre, et des deux côtés il éprouvait un refus péremptoire. Hans de Bülow, de plus, se disait malade. En fin de compte, après avoir épuisé les tentatives d'arrangement les plus baroques, il dut avouer au roi l'impossibilité radicale où l'on se trouvait de représenter *le Rheingold* avant la fin de septembre, au plus tôt.

SIEGLINDE
aide Siegmund à arracher l'épée du frêne, sur lequel ils ont gravé leurs initiales dans deux cœurs enflammés.
(Tiré de *Schultze et Müller à l'Anneau du Nibelung*, 1881.)

Cette série de contre-temps ne fut qu'un stimulant à l'affection du souverain pour le compositeur, et, malgré les efforts de ses conseillers, trop habiles pour ne pas exploiter cet incident, le roi n'eut de repos que lorsqu'il fut sur le point d'entendre *le Rheingold*. Pour ne pas perdre tout le fruit des études faites et de l'argent dépensé, on s'adressa bien vite au machiniste Brandt, de Darmstadt, qui vint corriger l'œuvre maladroite des machinistes de Munich ; le baryton Kindermann prit la succession de Betz, et le répétiteur Éberle fut chargé de poursuivre les études à la place de Hans Richter, destitué sur l'heure. Avant la fin du mois, la volonté royale était remplie : la première représentation put avoir lieu le 22 septembre, grâce au travail ardu que s'étaient imposé quinze jours durant Wüllner, le nouveau chef d'orchestre, les chanteurs Vogl et Kindermann et

LOGE, LE DIEU DU FEU,
emporté par son énorme manteau rouge
(Tiré de *Schultze et Müller à l'Anneau du Nibelung*, 1881.)

l'habile machiniste Brandt. Le but matériel de tant d'efforts était atteint, mais l'effet moral était douteux; le public de la première représentation demeura indécis, presque hostile, et la patience allemande, si justement reconnue pourtant, ne supporta pas sans broncher quatre interminables tableaux, sans entr'actes ni repos. Il faut dire que ce retard d'un mois avait bien changé la composition de la salle; que beaucoup des plus fidèles partisans, après avoir fait si longtemps le pied de grue au mois d'août, n'avaient pas pu ou voulu revenir en septembre, de façon que *le Rheingold* fut joué devant un public moins entraîné, moins acquis au compositeur et même en partie défavorable à ses innovations. Quoi qu'il en fût, l'œuvre avait toujours été représentée, et c'était un grand point : l'honneur était sauf.

Un romancier-poète, en narrant ces incidents dans lesquels il s'attribue un rôle décisif, avance que *l'Or du Rhin* fut retardé d'une année entière : un tel manquement de mémoire sur le point capital montre assez combien il faut se défier de ces récits de poète. En revanche, il a tracé de Wagner à cette époque un portrait tout à fait vivant : « ..... Quelquefois nous étions assis, mais lui, jamais! Non, il ne me souvient pas de l'avoir vu assis une seule fois, si ce n'est au piano ou à table. Allant, venant par la grande pièce, remuant les chaises, changeant les fauteuils de place, cherchant dans toutes ses poches sa tabatière toujours perdue ou ses lunettes, qui étaient quelquefois accrochées aux pendeloques des candélabres, mais qui n'étaient jamais sur son nez, empoignant le béret de velours qui lui pendait sur l'œil gauche avec l'air d'une crête noire, le triturant entre ses poings crispés, le fourrant dans son gilet, le retirant, le replaçant sur ses cheveux, il parlait, parlait, parlait !..... Il s'envolait dans des emportements : sublimes images, calembours, barbarismes, un flot incessant, toujours heurté, toujours renouvelé, de paroles superbes, tendres, violentes ou bouffonnes. Et, tantôt riant à se décrocher la mâchoire, tantôt s'attendrissant jusqu'aux pleurs, tantôt se haussant jusqu'à l'extase prophétique, il mêlait tout dans son extraordinaire improvisation : les drames rêvés, le roi de Bavière qui n'était pas un *méchant garçon,* les tours que lui jouaient les maîtres de chapelle juifs, les abonnés qui avaient sifflé *Tannhæuser,* Mme de Metternich, ces gueux d'éditeurs, la réponse qu'il voulait faire à la *Gazette d'Augsbourg,* le théâtre qu'il ferait bâtir sur une colline, près d'une ville, et où viendraient de tous les pays tous les peuples, Sébastien Bach, M. Auber, etc., etc. [1] »

L'année suivante, après *l'Or du Rhin,* c'était naturellement le tour

1. *Richard Wagner,* par M. Catulle Mendès (1 vol. in-18, Charpentier, 1886).

de *la Valkyrie,* dont quelques fragments importants, mais seulement des fragments, comme la scène finale du premier acte et la chevauchée des Valkyries, avaient été exécutés à Munich, à Vienne, en 1863 et 1864. Cette fois, les mesures furent si bien prises que la représentation eut lieu juste au jour promis, le 26 juin 1870, et qu'on ne fut pas contraint de renvoyer d'ardents auditeurs, venus de tous les coins de l'Europe : on avait trop perdu à les voir partir avant *le Rheingold.* Aussi le résultat fut-il infiniment meilleur : il faut ajouter que la pièce rentrait mieux dans le cadre habituel, que *la Valkyrie* présentait une lutte de passions humaines autrement vivante et intéressante que les solennelles évolutions du *Rheingold,* et que Wagner, poète, avait remarquablement servi Wagner, musicien, en lui offrant de véritables « situations » dramatiques à mettre en musique. Le musicien, à son tour, avait secondé le poète admirablement dans cet épisode si passionné de la reconnaissance de Sieglinde et de Siegmund au premier acte, dans les scènes de Brunehild au deuxième, surtout celle avec Siegmund ; dans la chevauchée des Valkyries, les adieux de Wotan à Brunehild et cet audacieux embrasement final, qu'on réprouvait aux répétitions pour toutes sortes de bonnes raisons et qui gagna sa cause, en dernier ressort, devant le public.

Ce fut donc un succès, malgré de fâcheux pronostics, un grand succès, auquel de timides coups de sifflet, lancés surtout pendant les longues scènes du deuxième acte, ajoutèrent quelque agrément. L'exécution était de tout point parfaite : Mlle Stehle (Brunehild), M. et Mme Vogl (Siegmund et Sieglinde), MM. Kindermann (Wotan), Bausewein (Hunding) et Mlle Kaufmann (Fricka) avaient tous, mais surtout Mlle Stelhe, montré une rare intelligence dramatique et avaient remarquablement rendu le caractère de leurs personnages; les huit Valkyries, sœurs de Brunehild, étaient représentées par Mme Possard, Mlles Leonoff, Müller, Hornauer, Eichheim, Ritter, E. Seehofer et Tyroler. L'orchestre aussi, dirigé par Franz Wüllner, comme pour *le Rheingold,* se montra parfait d'entrain et d'ensemble : il était augmenté d'un tiers — 120 exécutants au moins — et était placé en contre-bas du parterre, hors de la vue du spectateur, conformément aux indications de Wagner, qui avait pu enfin réaliser une réforme à laquelle il tenait essentiellement. La mise en scène, très luxueuse et fort ingénieusement conçue, était due au machiniste Brandt et au peintre-décorateur Jank : le tout pour la bagatelle de cinquante mille florins.

C'était le roi qui payait ; c'était le roi qui rendait seul possible une telle exécution des ouvrages de Richard Wagner, et cependant il n'assistait pas à cette première représentation. Il se réservait de venir

à la troisième, et, pour en mieux jouir, il exigeait que, trois jours auparavant, on lui jouât *le Rheingold* : ce n'est pas lui qui aurait jamais trouvé qu'on lui en donnait trop à entendre; au contraire, il n'en avait jamais assez. Wagner, alors, pour exprimer ses sentiments de profonde reconnaissance à son royal ami, composait une pièce de vers vraiment émue et la faisait imprimer en tête de la première partition de *la Valkyrie;* il la supprima par la suite pour la remplacer par une dédicace générale de la tétralogie à son bienfaiteur :

O Roi ! noble protecteur de ma vie !
O toi ! suprême refuge d'une bonté inépuisable,
Arrivé maintenant au but de ma vie, je lutte
Pour trouver le mot digne de tes bienfaits.
. . . . . .
Ce que tu fus pour moi, moi seul, je puis le mesurer
En voyant ce que j'étais sans toi.
Pas une étoile ne m'apparaissait qu'elle ne pâlit aussitôt.
Les espérances suprêmes, je les ai perdues une à une...
. . . . . .
Et maintenant, je vais, fier et heureux, par de nouveaux sentiers
Dans le royaume ensoleillé de ta Grâce [1] !

Deux mois après l'apparition de *la Valkyrie* à Munich, le 25 août 1870, Richard Wagner, veuf depuis quatre ans et demi, épousait à Lucerne Mme Hans de Bülow, qui venait de divorcer avec son mari pour s'unir à l'homme qu'elle aimait et qu'elle admirait pardessus tout; ce mariage eut lieu le plus simplement du monde, en présence du fidèle Hans Richter et de deux ou trois amis. Mme Hans de Bülow, née Cosima Liszt, était la fille du grand pianiste et de Mme d'Agoult. Elle avait alors vingt-neuf ans; elle apportait à son nouveau mari une âme aimante, un esprit viril et très cultivé, un dévouement inépuisable, dont elle lui avait déjà donné maintes preuves depuis si longtemps qu'elle le soutenait dans la vie. En se remariant, Mme de Bülow gardait auprès d'elle quatre jeunes filles charmantes nées de son premier mariage et dont l'aînée, Mlle Blandine de Bülow, a épousé depuis le comte italien Gravina, tandis que sa sœur Daniela s'unissait, cette année même, à M. de Thode, privat-docent à l'université de Bonn.

Richard Wagner, en appelant Hans de Bülow partout où il allait, à Zurich, à Munich, à Lucerne, avait fait en quelque sorte la fortune artistique des deux époux. Hans de Bülow, très distingué, très instruit, qu'on destinait d'abord à la diplomatie et qui s'était voué à la musique sur l'arrêt rendu par Liszt et par Richard Wagner, musicien prodigieux qui portait une admiration religieuse à son idole et qui

1 *Guide musical* (17 juin 1886). Article nécrologique de M. Maurice Kufferath sur le roi Louis II.

RICHARD WAGNER VERS 1874.
Dessin de M. E. de Liphart.

retenait par cœur les moindres essais ébauchés par Wagner, était tout à fait son esclave et sa chose. Il n'est pas étonnant que sa femme, au contact de cette adoration brûlante, ait senti croître en elle une passion qui se trahit lors des représentations de *Tristan*, en 1865, si merveilleusement dirigées par Hans de Bülow avec un zèle d'apôtre, qui s'accrut encore au moment des *Maîtres Chanteurs*, et qui la porta enfin à abandonner son mari pour aller à Lucerne. Ce départ précipité fut un coup de foudre pour l'homme et l'artiste; des lueurs sanglantes passèrent devant ses yeux, mais l'artiste eut raison de l'homme. « Si c'était quelqu'un qu'il fût permis de tuer, dit-il avec une résignation héroïque, je l'aurais déjà frappé..... » Il ne revit jamais le maître auquel il avait tant donné de sa vie et de son cœur, mais il ne garda pas rancune au génie, et plus tard, quand sa douleur fut apaisée, il se remaria lui-même et se dépensa plus activement que jamais pour le triomphe de la cause wagnérienne; on le vit bien lorsqu'il s'agit de souscrire et de pousser aux représentations de la tétralogie à Bayreuth [1].

Dès 1869, une Française, éprise avec passion de la musique de Richard Wagner, allait lui rendre visite à Lucerne et décrivait ainsi sa retraite et son calme intérieur de famille : « Au coucher du soleil, j'abordai à Triebschen, à ce coin de terre béni, où j'ai passé depuis de si charmantes heures. C'était une sorte de promontoire, très pittoresque, qui s'avançait dans le lac; il n'y avait ni grille, ni porte; le jardin n'avait pas de limites marquées et se prolongeait, à l'infini, sur les montagnes voisines. La maison était très simple extérieurement, grise avec un toit de tuiles sombres; mais, dans l'intérieur, d'un arrangement plein de goût et d'élégance, on sentait la main d'une femme. Mme Wagner m'apparut au milieu de ses enfants, blonde, grande, gracieuse avec un beau sourire et les yeux bleus, doux et rêveurs. Cette soirée fut délicieuse : le maître montra un entrain, une gaieté, une verve incomparables. Je ne m'attendais pas à cette vivacité d'esprit, à ces saillies, à ces finesses de langage. Il parla de Paris où il avait beaucoup souffert, mais qu'il aimait encore, et sans aucune amertume de la grande bataille de *Tannhæuser* [2]. »

1. Deux ans après, à la fin de l'année 1872, la consécration religieuse fut donnée en présence de Liszt, de l'*abbé* Liszt, à l'union de Richard Wagner avec Mme de Bülow, celle-ci, née catholique, ayant adopté la religion luthérienne, qui était celle de son nouveau mari. — Wagner n'avait pas divorcé, mais il avait profité du divorce, et cela lui valut un honneur dont il se serait bien passé. Pour ses étrennes de l'année 1881, le commandeur Épailly, président de la Société des Amis du divorce, ayant son siège à Paris, 71, rue Saint-Sauveur, lui donnait avis que la Société l'avait nommé « membre honoraire à titre d'hommage ». Et force fut à Wagner de remercier ledit commandeur et la Société « de l'attention dont il était l'objet » par une lettre assez sèche et dont le commandeur s'est volontiers dessaisi d'ailleurs, car elle a passé dernièrement en vente publique, à Paris.

2. *Richard Wagner et son œuvre poëtique*, par Mme Judith Gautier (in-12, chez Charavay, 1882).

Après quinze jours de quasi-résidence à Triebschen, la visiteuse était liée avec ses hôtes d'une telle amitié qu'elle partait le cœur gros, en leur promettant bien de revenir l'année suivante. Elle y retourna en effet ; de plus, elle acceptait avec bonheur d'être marraine du fils qui naissait alors à Richard Wagner et que celui-ci, fort occupé de la composition de *Siegfried,* baptisait du nom de son héros : Siegfried Wagner. Mais elle ne put être marraine du bambin que de loin, et la dernière lettre qu'elle recevait de Wagner avant le siège de Paris, lettre datée du 5 septembre 1870, parlait justement de la cérémonie : « Au moment de la bénédiction, disait Wagner, un orage nous envoya des éclairs et des coups de tonnerre bruyants. Il paraît que les coups de foudre joueront leur rôle dans la vie de ce terrible garçon. Mais j'aime ces augures du ciel, tandis que je prends en aversion ces coups terrestres qui nous ont privés de votre assistance. Je garde notre silence convenu de si bon sens. Oui, heureusement, il y a une région d'existence où nous sommes et restons toujours unis. Tout ce qui nous sépare, même dans nos jugements sur les choses qui appartiennent à cette région, ne peut contribuer qu'à nous rapprocher davantage et plus intimement avec le temps. » Il s'agit, dans ces dernières lignes, de la guerre qui commençait et sur laquelle il avait été convenu que les chers amis garderaient un silence absolu.

En cette même année 1870, et comme pour profiter du bruit que faisait autour de son nom la réédition du *Judaïsme dans la musique,* signé cette fois en toutes lettres, Wagner publiait deux de ses écrits critiques les plus intéressants sous une forme assez brève. C'était d'abord sa brochure : *Ueber das Dirigiren (Sur la direction de l'orchestre)* qui n'eut pas d'écho hors d'Allemagne, mais qui, visant directement plusieurs maîtres de chapelle en renom, enflamma bien des colères et raviva les discussions les plus violentes contre ou pour Richard Wagner ; même en dehors de ces attaques, cette étude est l'une de ses meilleures : c'est tout un petit traité sur le style, où il expose ses vues sur la meilleure manière de rendre la musique classique, avec de nombreux exemples tirés de Beethoven, Mozart, Weber, etc.

L'autre travail : *Beethoven,* paru le 2 décembre à Leipzig, est un singulier amalgame de métaphysique et de musique ; il résume, en quelque sorte, tous les écrits sur la métaphysique de la musique et découle des idées de Schopenhauer sur l'art musical, idées que ce philosophe avouait ne pouvoir nullement prouver, quoiqu'elles le satisfissent. Wagner, non content de les admettre, y ajoute encore des citations empruntées à l'essai de Schopenhauer sur les visions et les matières qui s'y rapportent, et ces citations sont au moins sujettes à

caution ; mais, abstraction faite de ce gribouillis philosophique, il y a dans cette brochure un exposé des pensées de Wagner sur le sens de la musique de Beethoven, qui vaut d'être attentivement lu par les gens sérieux : c'est l'écrit d'un musicien judicieux encore et clairvoyant, malgré Schopenhauer.

En 1871, Richard Wagner, voulant faire une surprise à sa femme pour le jour de sa naissance et célébrer aussi le premier anniversaire de son fils âgé d'un an, écrivit en cachette un morceau tout intime et familial ; il l'intitula : *Siegfried-Idyll,* et prit soin d'expliquer, dans une préface versifiée, qu'il s'était proposé de rendre l'impression des sentiments purs et sereins qu'on éprouve auprès du berceau d'un tout jeune enfant. Cette idylle, écrite pour petit orchestre, est bâtie sur deux ou trois thèmes saillants de la partition de *Siegfried* (notamment le motif d'amour en *mi mineur* de la dernière scène) auxquels se mêle une berceuse populaire allemande : ce morceau, qui reste tout le temps dans une demi-teinte rêveuse et tendre, est réellement exceptionnel sous la plume du maître et déroute aussi bien ses admirateurs que ses détracteurs par ce parti pris de rêverie et de douceur. Wagner, pour que la surprise fût complète, avait tout combiné secrètement avec Hans Richter, qui séjournait alors en Suisse et qui prépara l'exécution en recrutant à Zurich un petit orchestre et en le faisant répéter.

LE MESSIE DES JUIFS, DERNIÈRE MANIÈRE.

Entrée de Liszt à Jérusalem entre les deux maris de sa fille : Hans de Bülow et Richard Wagner.

(*Der Floh,* de Vienne, 1881.)

Au jour marqué, Hans Richter amena ses musiciens à Triebschen, les groupa tant bien que mal sur le perron, se chargea de jouer lui-même les quelques mesures de trompette et Wagner prit la direction de la petite bande : à la première attaque, Mme Wagner sortait de sa chambre et jouissait avec ravissement de la touchante attention de son mari. Cette composition, naturellement dédiée à Mme Wagner et qu'on appelle assez souvent : *Morceau de l'escalier,* en souvenir de

sa première exécution, fut rejouée en 1871 à Mannheim, et en 1877 à Meiningen, à la cour du grand-duc, toujours sous la direction de l'auteur; mais c'est seulement en 1878 qu'il se décida à la publier, — et deux ans après on en avait connaissance à Paris.

En réalité, Mme Wagner ne dut éprouver qu'une surprise très relative, car ces sortes de concerts, ces célébrations d'anniversaires en musique sont d'un fréquent usage en Allemagne, et Richard Wagner n'y manquait jamais pour sa part, exhumant quelque œuvre de jeunesse oubliée, offrant quelque composition nouvelle en primeur : c'est ainsi qu'en 1878, toujours pour l'anniversaire de sa femme, il lui faisait entendre, avant tout le monde, à Bayreuth, le prélude de *Parsifal,* puis qu'il se donnait ensuite à lui-même le plaisir de diriger la symphonie en *ut mineur*. Et quand il préparait ces surprises musicales, il devait se rappeler celle que le roi Louis II lui avait ménagée, une certaine fois, pour fêter son propre anniversaire. C'était le 22 mai 1869. A cette date étaient arrivés chez Wagner, à Triebschen, quatre instrumentistes français qui passaient à juste titre pour les meilleurs interprètes des derniers quatuors de Beethoven : MM. Maurin, Colblain, Mas et Jacquart, ce dernier remplaçant Chevillard qui n'avait pu se joindre à ses partners habituels.

LES MODERNES CHEVALIERS DU GRAAL.
Liszt. Richard Wagner. Bülow.
(*Der Floh*, de Vienne, 30 juin 1882.)

Ces messieurs étaient reçus en secret par un tiers informé des intentions du roi de Bavière; ils préparèrent leurs instruments et n'attendirent que le signal. Quelle fut la surprise du maître, lorsque, entrant dans son salon en robe de chambre assez négligée, il aperçut nos quatre artistes au port d'armes! Il demeura d'abord bouche bée, puis, reconnaissant Maurin, qu'il avait entrevu à Paris, il l'accueillit à bras ouverts et leur fit fête à tous, avec une joie sincère. Alors ceux-ci lui jouèrent plusieurs quatuors, notamment le 8e, le 14e et le 15e. La journée se passa ainsi le plus cordialement du monde, avec des

entr'actes pour se rafraîchir et bavarder. Dans un de ces moments d'arrêt, Wagner porta deux toasts, l'un à son royal protecteur, l'autre « au plus grand musicien français, à Camille Saint-Saëns », — le même Saint-Saëns qui depuis... mais passons. Wagner avait conservé le souvenir le plus vivace de cette fête inattendue, et, quelques années avant sa mort, il disait encore à l'un de ses amis de Paris qu'il n'avait jamais entendu mieux jouer les derniers quatuors de Beethoven que par ces quatre artistes français.

Cependant, ces exécutions espacées d'année en année des différentes parties de la tétralogie répondaient assez mal au désir de l'auteur, car, en les jouant ainsi comme des opéras distincts, on rentrait dans l'ordre habituel ; et Wagner avait voulu, tout au contraire, en composant ce grand ensemble, « exprimer l'antagonisme de ses tendances artistiques et des institutions théâtrales existantes » ; lancer une protestation, presque un défi contre la condition actuelle des théâtres d'opéra : or, du moment qu'on traitait chaque fragment de ce tout comme un ouvrage ordinaire, il n'y avait plus ni protestation, ni défi. Wagner, dès lors, fut hanté d'une idée fixe : avoir un théâtre où il régnât en maître absolu, où son œuvre pût être exécutée dans des conditions pour ainsi dire adéquates et identiques à celles de la conception.

Dès 1867, il caressait cette idée, et son ami, l'architecte Gottfried Semper, avait alors dessiné sur les ordres du roi Louis un plan qu'on avait pu voir à l'Exposition de Zurich ; mais ce plan gigantesque, qui ne tenait compte d'aucune difficulté de terrain ou autre, devait entraîner à des dépenses tellement ruineuses que le roi s'en effraya : sa cassette aurait été vidée à peine au quart des travaux, et les Chambres n'eussent sûrement pas voté le moindre crédit pour tout bouleverser à l'intention de Richard Wagner. L'hostilité de son peuple et de ses ministres avait déjà contraint Louis II à laisser fermer, après deux mois d'essai, l'école de chant établie selon les idées de Richard Wagner pour lui former des chanteurs. Qu'aurait-ce été s'il s'était agi de dépenser des sommes énormes en vue d'édifier le théâtre-modèle ? Alors, Wagner reconnut que cette protection royale était insuffisante pour lui procurer le théâtre spécial nécessaire à la représentation de la tétralogie telle qu'il l'avait conçue, — et il résolut de recourir au peuple en exaltant son patriotisme artistique et son orgueil national.

Le terrain était merveilleusement préparé, à ce point de vue, après la guerre de 1870, et l'orgueil surexcité du peuple allemand devait accueillir avec plus de chaleur les prédications de Wagner contre l'art welche et pour l'art germanique. Un instant, il s'était bercé de l'espoir de trouver dans le nouvel empereur une aide autrement effective que celle du

roi de Bavière; mais Guillaume Ier, assez peu porté vers la musique, lui avait simplement envoyé trois cents thalers, peut-être en remerciement de la marche *(Kaisermarsch)*, que Wagner avait composée pour célébrer le couronnement du nouvel empereur d'Allemagne et qu'on avait exécutée pour la première fois à Berlin le 14 avril 1871 ; c'est d'ailleurs une composition magnifique, tout à fait inspirée de Bach et de Beethoven, mais il est douteux que l'empereur s'en inquiétât beaucoup. Trois cents thalers, c'était peu auprès de ce que l'auteur espérait, et il ne cache pas son mécontentement dans ces lignes qu'il fait bon méditer.

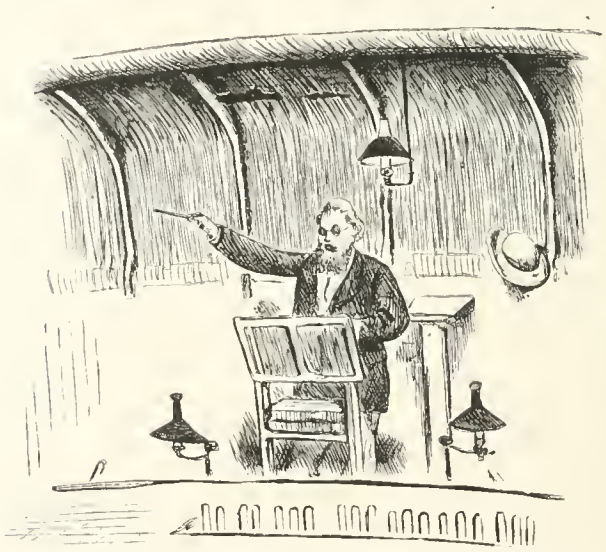
« Rien de pareil, écrit-il avec amertume, à ce que j'avais projeté, et, en dernier lieu, commencé avec confiance, grâce au concours d'amis enthousiastes, n'avait jamais encore été entrepris : c'eût été essentiellement digne de l'appui de notre *jeune gouvernement impérial,* qui ne pouvait inaugurer son brillant règne plus glorieusement qu'en donnant l'aide la plus franche à un objet désintéressé et pour un motif purement idéal. On pouvait avoir d'autant plus volontiers confiance en lui que le peuple allemand même est pauvre et n'a pas de vastes ressources à sa disposition pour satisfaire ses besoins intellectuels, *tandis que le gouvernement était, à cette époque, riche jusqu'au superflu par les termes du traité avec son voisin vaincu.* Mais les pouvoirs qui régnaient en Allemagne, négligents comme à l'ordinaire des intérêts de l'art véritable, ne virent alors dans mes efforts, comme ils n'y avaient toujours vu auparavant, que l'expression de la plus extrême ambition personnelle, et, dans l'institution que je projetais, rien que la demande extravagante d'une représentation extraordinaire et inusitée de mes propres ouvrages, pour ma seule satisfaction d'amour-propre personnel. L'achèvement de mon entreprise fut dès lors laissé entièrement à moi et à mes amis[1]. »

Pendant les derniers temps de son séjour en Suisse, en décembre 1870, il avait publié sa belle étude sur Beethoven, dans laquelle il rattachait habilement l'œuvre du maître des maîtres à la sienne, en expliquant que Beethoven avait été irrésistiblement amené, par la progression continue de son génie, à joindre la parole à l'orchestre dans sa dernière symphonie, et que lui, Wagner, avait repris l'idée suprême du maître en fondant la toute-puissance symphonique de l'orchestre et la toute-puissance de la parole dans sa nouvelle œuvre d'art. Il avait

1. Richard Wagner, *l'Œuvre et la mission de ma vie*, autobiographie traduite par M. Edmond Hippeau (1884). — Wagner s'était donc ingénument flatté qu'une partie des milliards payés par les Français seraient affectés à la fondation de son *Théâtre idéal*. Certains biographes allemands assurent même qu'en 1870 il aurait, par ressentiment de l'échec de *Tannhæuser* à Paris, vivement poussé le roi Louis II à s'allier à la Prusse. Mais le moyen de croire qu'il ait dépendu du roi et de son musicien que la Bavière prît ou non parti contre nous, quand la Prusse ordonnait, et ne peut-on relever assez de griefs dans les écrits authentiques de Wagner, sans recourir à de pareilles imaginations ?

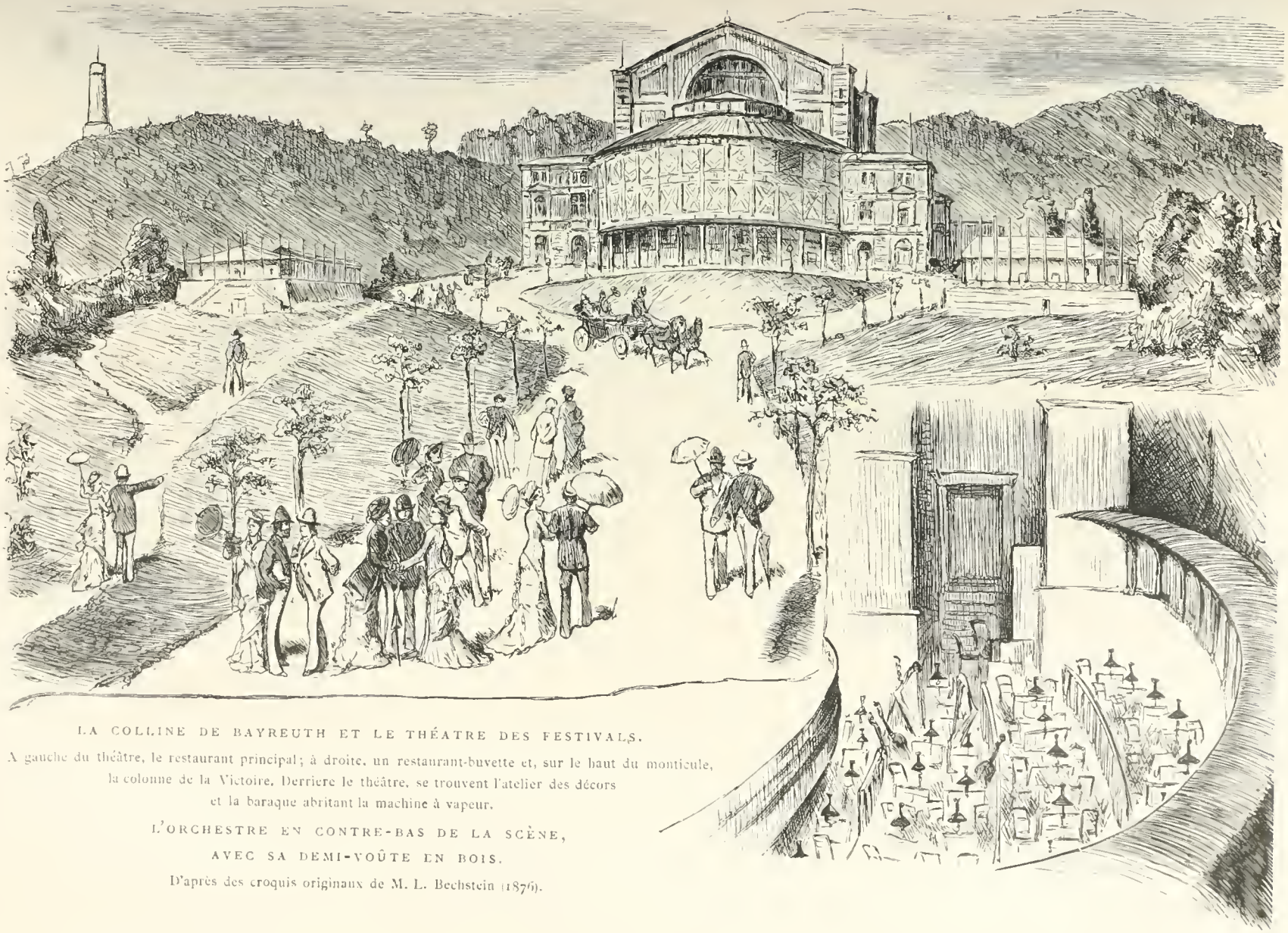
également fait paraître vers la même époque, en avril 1870, une brochure sur l'exécution du festival théâtral *l'Anneau du Nibelung,* où il expliquait toutes les conditions qu'il croyait indispensables pour atteindre au but suprême de l'art, qui était, selon lui, d'arracher entièrement le spectateur à la réalité et de le transporter dans un monde imaginaire, en le faisant vivre de la vie des héros en scène.

Il ne se contentait plus, pour cela, des ressources ordinaires de l'art musical ; il avait recours à des moyens purement matériels et modifiait la disposition même du théâtre. En faisant l'obscurité presque complète dans la salle, il isolait chaque spectateur du reste de l'assistance et le forçait à concentrer toute son attention sur la scène où les personnages, éclairés suivant l'usage, de face et par en bas, des coulisses et du cintre, auraient l'air de se mouvoir dans un monde inconnu, surnaturel. De plus, afin de supprimer tout ce qui pouvait rappeler la vie ordinaire ou l'artifice du théâtre, il rendait l'orchestre invisible pour les spectateurs, en le plaçant en avant de la scène, dans une excavation décorée du nom singulier d'*abîme mystique,* et d'où les ondes sonores, adoucies et mieux fondues, devaient se répandre insensiblement par toute la salle, envelopper chaque auditeur d'effluves mystérieux. Et c'est d'après ces indications que Gottfried Semper avait édifié sur le papier ce théâtre incomparable en vue des *Nibelungen*[1].



M. HANS RICHTER DIRIGEANT L'ORCHESTRE A BAYREUTH.
D'après un croquis original.

1. Cet orchestre invisible, dont l'idée première, à la rigueur, peut découler de Grétry, — ce qui fait honneur à sa perspicacité sans déprécier l'innovation de Wagner — est bien placé, comme d'ordinaire, en avant de la scène; mais il s'étend beaucoup en dessous, les instruments les plus bruyants s'enfonçant de plus en plus sous le plancher. Une sorte de demi-voûte légère, en bois, semblable aux boîtes de nos souffleurs, s'étend tout le long de la scène et cache entièrement au public l'orchestre et son chef; celui-ci, au contraire, est très bien vu de tous les musiciens et chanteurs. L'expérience, au résumé, fut entièrement favorable. « On avait craint, dit M. Dannreuther, que cette disposition n'étouffât les effets délicats d'orchestre; il se trouva, tout à rebours, que les détails les plus subtils se percevaient à merveille et que les instruments de bois s'entendaient plus distinctement que jamais; de plus, les *forte,* qui semblent toujours, en l'état habituel, provenir d'une explosion subite de trompettes et de trombones, étaient d'un éclat moins brutal et répondaient de la sorte au désir de Wagner. » Parfois même, cela semblait un peu trop terne et doux à certains auditeurs.



LA COLLINE DE BAYREUTH ET LE THÉATRE DES FESTIVALS.

A gauche du théâtre, le restaurant principal; à droite, un restaurant-buvette et, sur le haut du monticule, la colonne de la Victoire. Derriere le théâtre, se trouvent l'atelier des décors et la baraque abritant la machine à vapeur.

L'ORCHESTRE EN CONTRE-BAS DE LA SCÈNE, AVEC SA DEMI-VOÛTE EN BOIS.

D'après des croquis originaux de M. L. Bechstein (1876).

Mais ce théâtre-modèle, où le construire? Ici, Wagner hésitait. Tout en désirant rester sur le territoire bavarois, pour garder les avantages que lui offrait la protection royale, il ne voulait pas de Munich, dont la population lui était toujours hostile; car ce qu'il cherchait avant tout, c'était à assurer l'exécution de sa tétralogie, en dehors de toutes compétitions politiques, religieuses ou autres. C'est ce qui le décida à se fixer dans une petite ville de 20,000 âmes, soit au milieu d'une population insuffisante pour former un public, loin de toute inimitié, à l'abri de tous les préjugés, de toutes les traditions, de toutes les habitudes. Au mois d'avril 1871, il s'en vint visiter la ville de Bayreuth, dans la Haute-Franconie, à laquelle on n'arrivait que par un détour, de Nuremberg ou de Bamberg, et, le 9 novembre de la même année, après avoir pris conseil d'amis éprouvés, tels que MM. Feustel, Gross, etc., il décidait que son théâtre-modèle serait érigé dans cette ville écartée et tranquille.

Il convient d'ajouter — point essentiel — que la municipalité de Bayreuth, ville aux trois quarts protestante et dévouée au parti national libéral, ne pouvait manquer de s'intéresser à ce projet, qui devait réveiller en elle la vie artistique, éteinte depuis longtemps, et qu'elle faisait gracieusement don à Wagner des deux terrains nécessaires pour son théâtre et pour la maison qu'il devait se faire bâtir dans les environs. C'est en 1872 que Lucerne fut abandonné pour Bayreuth, et Mme Wagner écrivait le 22 avril à Mme Mendès-Gautier : « Un dernier mot de Triebschen, ma chère amie, que nous quittons le cœur gros, et avec l'esprit inquiet. Demain Wagner se rend à Bayreuth; je le suis avec les enfants et *Rus* dans huit jours. Nous ne voulons pas partir sans vous envoyer notre souvenir et nos tendresses...[1] »

Pour réaliser la somme nécessaire, évaluée à 300,000 thalers (1,125,000 francs), Wagner adopta le plan d'un de ses plus zélés partisans, le pianiste Carl Tausig, qui mettait en souscription mille actions de 300 thalers (1,125 francs), donnant le droit d'assister aux trois séries de représentations de la tétralogie, à douze soirées en tout; des tiers d'action donneraient le droit d'assister à une seule série. Un certain nombre de ces parts de fondateurs étaient déjà souscrites lorsque

1. *Richard Wagner*, par Mme Judith Gautier. — Le membre de la famille qui répondait au nom de *Rus* était un magnifique terre-neuve noir, auquel Wagner portait une affection toute paternelle. Il avait d'ailleurs la passion des bêtes, des chiens en particulier, et l'on a souvent raconté que la composition des *Maîtres Chanteurs* fut arrêtée assez longtemps par suite d'une morsure que lui avait faite à la main droite un misérable chien errant recueilli et soigné par Wagner à Zurich. La plaie était devenue assez douloureuse pour l'empêcher d'écrire, et comme il ne pouvait dicter sa musique, il fut réduit à une inaction qui dut terriblement l'impatienter, mais le malheureux chien malade n'en fut pas moins bien soigné. « Quand un chien a reçu une bonne éducation, dit le Wagner de *Faust*, il intéresse même un sage. »

Tausig mourut, emporté par la fièvre typhoïde, en juillet 1871. De plus, le 10 juin de cette même année, M. Émile Heckel avait imaginé le système des associations wagnériennes, et il en avait fondé lui-même une à Mannheim; l'expérience, aussitôt, prouva qu'il y avait dans toute l'Allemagne, et même au delà, quantité de gens prêts à fournir leur part de travail et d'argent, qui n'auraient cependant pas pu verser les 300 thalers.

Alors un comité de patronage, présidé par M. Frédéric Feustel, riche banquier de l'Allemagne du Sud, et composé de MM. Adolphe Gross, Théodore Muncker, Émile Heckel et Frédéric Schœn, donna l'impulsion la plus vive aux sociétés qui se formaient dans toute l'Allemagne et ses colonies, puis à Saint-Pétersbourg, Varsovie, New-York, Amsterdam, Bruxelles, Paris, Stockholm, le Caire, Milan, Londres, enfin dans le monde entier, pour provoquer des adhésions et recueillir les moindres souscriptions en vue de la représentation des *Nibelungen*. Les membres de ces associations, réunies sous le nom de *Wagnerverein*, organisaient aussi des représentations au profit de l'œuvre, et le maître, à son tour, se mettait à parcourir l'Allemagne, donnant des concerts composés de fragments de la tétralogie, à Mannheim, Vienne, Hambourg, Schwerin, Berlin, Cologne, etc.; assistant à des banquets et prononçant des discours pour enflammer le zèle des souscripteurs. Il ne s'agissait toujours, c'est important à noter, que de construire un théâtre exprès pour y représenter *trois fois* la tétralogie. Alors Wagner est à son apogée, et tout l'univers, spectacle merveilleux, s'agite afin de réaliser ses gigantesques projets.

La première pierre du Théâtre des Festivals fut posée en grande pompe par Richard Wagner, au haut de la colline de Bayreuth, le 22 mai 1872, de façon que la naissance de ce monument concordât avec celle de son fondateur, — à soixante-neuf ans de distance, — et, le jour même, il recevait un télégramme du roi Louis II : « Du plus profond de mon cœur je vous exprime, cher ami, en ce jour d'une si haute portée pour toute l'Allemagne, mes félicitations les plus chaudes et les plus sincères. Salut et bénédiction à la grande entreprise de l'année prochaine. Je suis aujourd'hui, plus que jamais, en esprit avec vous. » Près de deux mille musiciens et chanteurs étaient venus assister à cette cérémonie et avaient, de la sorte, encouragé les illusions du compositeur, qui se flattait de pouvoir représenter sa tétralogie au printemps de 1874.

Pour célébrer dignement ce grand jour, on donna un concert dans l'ancien théâtre, si coquet et si joli, des Margraves de Bayreuth, où Richard Wagner dirigea l'exécution de sa marche impériale *(Kaiser-*

marsch) et de la *Neuvième Symphonie* arrangée à sa guise, avec addition de cors et trompettes à pistons dans le passage du *Scherzo,* où il trouvait que les instruments de bois ne suffisaient pas; transposition à l'octave supérieure de plusieurs traits de flûte, etc. « Cette symphonie était, dit-il, la pierre d'assise idéale de l'art national, qui allait donner au peuple allemand victorieux le premier exemple d'une grande solennité scénique, d'une représentation dramatique et musicale qui fût la perfection même. » Quelques jours après, Mme Wagner écrivait, toujours à Mme Gautier : « Notre fête est passée, et, en dépit d'un fort mauvais temps, elle a été magnifique. Ce que Beethoven nous chantait : « Tous les hommes deviennent frères ! » s'était réalisé durant ces quelques jours à Bayreuth, où de tous les coins du monde sont accourus nos amis, connus ou inconnus, ayant tous une même pensée, une même foi... »

Wagner, pour donner un grand lustre à cette cérémonie, avait fait appel aux musiciens et chanteurs de bonne volonté de l'Allemagne entière; il n'en demandait que trois cents : plus de quatre cents s'étaient mis à ses ordres. Et quand la fête fut finie, il rédigea une sorte de proclamation à son peuple, en véritable souverain de ce royaume musical : « Il m'a été impossible de serrer la main, en leur disant adieu, à chacun des membres de cette superbe réunion d'artistes qui, dans ces heureux jours de mai, venant de maintes contrées lointaines, se sont groupés autour de moi pour célébrer notre grand Beethoven, et il m'est également difficile maintenant de leur adresser, même par écrit, ce salut d'adieu. Je remercie mes amis, chanteurs et musiciens, qui, du nord et du sud, de l'est et de l'ouest, de Berlin jusqu'à Vienne, de Pesth jusqu'à Mannheim, ont répondu à mon invitation pour cette noble solennité artistique. »

Fait, écrit et publié à Bayreuth, le 24 mai 1872.

SIEGFRIED ET LE DRAGON ATTENDANT L'HEURE DU COMBAT.

(Tiré de *Schulze et Müller à l'Anneau du Nibelung*, 1883.)

CHAPITRE XIII

L'ANNEAU DU NIBELUNG A BAYREUTH

C'EST *moi* et mes amis, écrit fièrement Wagner dans *l'Œuvre et la mission de ma vie*, en 1879, qui avons pu mener à bien une aussi colossale entreprise. Puis il insiste en développant sa pensée : « Jamais une pareille œuvre ne s'était accomplie au milieu de plus grandes difficultés et d'anxiétés plus vives, en dépit de la plus mesquine opposition, quand s'éleva enfin le Théâtre idéal à Bayreuth. On y voulut réunir tout ce qui pouvait être minutieusement ajouté parmi les plus précieuses ressources de la scène, pour la première célébration d'un grand festival dramatique allemand, pour une solennité qui, malgré toutes les entraves, fut essentiellement conforme aux véritables principes de l'art : la représentation trois fois renouvelée des quatre parties de mon *Anneau du Nibelung* dans l'été de l'année 1876. » Enivré par son triomphe, il oubliait apparemment ce qu'il avait écrit dix ans plus tôt, dans sa lettre à propos de *Rienzi* : « Ma nature autant que ma destinée m'ont voué à la concentration et à la solitude du travail, *et je me sens absolument impropre à toute entreprise extérieure.* »

Orgueil bien légitime à tout prendre, après tant de difficultés vaincues, d'obstacles surmontés. Cette cérémonie du 22 mai 1872, qui semblait annoncer le succès définitif de Richard Wagner, provoqua un violent retour offensif contre lui. Ses ennemis, surtout les Juifs, n'avaient pas désarmé : ils furent exaspérés par la perspective de son prochain triomphe et lui portèrent des coups furieux. Dès la fin de l'année, un médecin dont le nom indique assez la race, le docteur Puschmann, rendait publique une consultation que personne ne lui avait demandée et qui concluait à la folie, ni plus ni moins, de Richard Wagner. Il proclamait qu'il avait fort admiré le Wagner de *Tannhæuser* et de *Lohengrin*, mais que la force créatrice du maître était comme épuisée depuis son séjour à Munich, où s'étaient déclarés les premiers symptômes de la folie. A dater de cette époque, assurait-il, l'artiste avait eu le douloureux sentiment de son impuissance, et tous les efforts qu'il avait tentés pour réveiller son génie n'avaient abouti

qu'à des résultats désordonnés et incohérents. Ce docteur sans pareil assurait aussi qu'il avait reconnu deux signes diagnostiques de la folie en Richard Wagner : d'abord l'orgueil excessif et la manie des grandeurs qui avait éteint chez le malade le sentiment de tout ce qu'il y avait d'élevé en dehors de lui, ensuite et surtout le délire de la persécution qui lui faisait découvrir « un Juif embusqué partout où ses productions n'obtenaient pas le grand succès dont il se croyait sûr... » Arrêtons-nous sur ce propos révélateur : il fallait remettre au jour d'aussi odieuses attaques, publiées même par des journaux sérieux d'Allemagne, pour montrer à quel degré de haine on en était venu contre lui.

Dans le même temps, comme on annonçait que le maître allait se rendre à Cologne et s'aventurer ainsi dans le camp de ses ennemis les plus acharnés, Ferdinand Hiller, qu'une vieille inimitié de race et d'école éloignait de lui, écrivit aigrement qu'il n'y avait aucun courage de la part de Wagner à venir dans une ville comme Cologne, où *Tannhæuser* et *Lohengrin* se jouaient couramment avec un grand succès, et qu'il y serait accueilli sûrement en triomphateur. « Mais, ajoutait-il, comme le parti me fait l'honneur de me traiter en adversaire et me proscrit en cette qualité, je n'ai garde de nier non plus que la majeure partie de ce qu'écrit, compose et entreprend M. Wagner, m'agace infiniment. Je dois cependant rappeler que j'ai fait connaître au public, par d'excellentes exécutions, ses principales compositions de concert. Voir M. Wagner diriger une de ses œuvres doit intéresser ses adversaires comme ses partisans, d'autant plus qu'il se sert, à cet effet, d'un bâton de chef d'orchestre et non de la prose allemande. » Il paraît, à ce trait final, que Ferdinand Hiller, d'origine israélite, n'était pas d'humeur à passer à Richard Wagner ses violentes attaques contre les Juifs.

Cette levée de boucliers n'empêchait pas le théâtre de Bayreuth de se bâtir. Mais il ne suffisait pas d'une première pierre et, malgré tout le zèle des disciples et des adhérents, les souscriptions n'arrivaient pas suffisantes et les ressources fournies par les concerts avaient seulement permis de terminer le gros œuvre, en laissant tout à faire à l'intérieur. Sur les 300,000 thalers que devaient fournir les mille « actions de patronage », on avait assez promptement réuni le tiers de la somme, et les travaux avaient aussitôt commencé ; mais, une fois ce chiffre atteint, la source tarit tout à coup : la confiance semblait s'être perdue. Alors le bon génie de Wagner, le roi Louis II, vint encore à son aide : il avança les 200,000 thalers qui manquaient, sous condition de se récupérer sur la vente future des actions. Le succès final de l'entreprise était donc assuré : les traités pour les décors, la machinerie et les aménagements

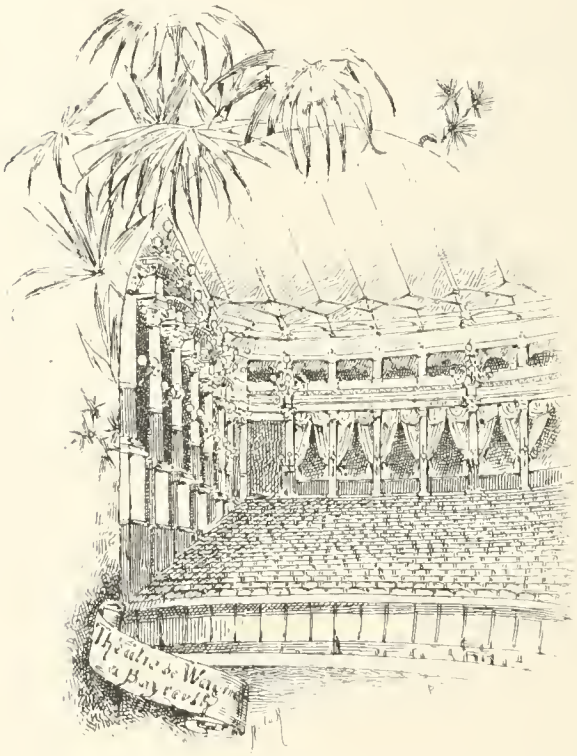
intérieurs purent être exécutés; les travaux reçurent une impulsion nouvelle et les représentations furent définitivement fixées au printemps de 1876.

Wagner, cependant, même après cette détermination du roi, poursuivait une propagande active en faveur de Bayreuth. Au commencement de mars 1875, il allait à Pesth et donnait en commun avec Liszt un grand concert au profit de son théâtre : il paraît même que le beau-père et le gendre traînaient après eux chacun sa cohorte d'admirateurs prompts à lutter de flatteries, d'hommages enthousiastes, et que celle de Liszt l'emporta haut la main, si bien que Wagner en conçut quelque dépit et quitta brusquement la ville, non sans contremander le banquet qu'on devait donner en son honneur. Quelques jours après, il était à Vienne, où il dirigeait plusieurs concerts pour l'œuvre de Bayreuth et se voyait vivement reprocher par certains journaux le croc-en-jambe qu'il donnait lui-même à ses théories en dépeçant ses ouvrages, afin d'en produire des morceaux détachés dans les concerts. « La pénurie d'argent, — disait-on méchamment, sous couleur de l'excuser, — la nécessité d'être prêt pour l'échéance d'honneur qu'il s'était fixée à lui-même, pouvaient seules le contraindre à s'infliger un démenti aussi formel. »

A la fin de cette même année 1875, Wagner revenait à Vienne, afin de surveiller une reprise de son opéra de *Tannhæuser,* avec des modifications nouvelles pour l'Allemagne. D'une part, il avait introduit la grande bacchanale écrite à Paris pour le premier tableau, ce qui se comprenait fort bien, puisque ce morceau était tout à fait conforme à sa plus récente manière; mais, en outre, il avait réduit l'ouverture aux proportions d'une simple introduction faisant corps avec la première scène de l'ouvrage, à laquelle elle se reliait par le développement symphonique des motifs du Venusberg : la reprise du chant des pèlerins était donc supprimée, ainsi que le fameux trait des violons, répété plus de cent fois, qui avait provoqué de si violentes discussions. A la fin de la représentation, Wagner, qui se trouvait dans une loge d'avant-scène, crut devoir répondre aux applaudissements par un petit discours; il remercia le public de son attitude, les artistes de leur zèle, et termina par ces mots inattendus : « Que le succès continue, au moins dans la mesure des talents qu'on a mis à ma disposition! »

Là-dessus, grand émoi dans le monde musical de Vienne, auquel ces façons par trop superbes et dédaigneuses n'allaient guère, et refroidissement sensible du public, déjà tout désorienté par cette mutilation d'une ouverture consacrée. On ne put jouer *Tannhæuser,* ainsi remanié, que deux fois, et, quelques jours après, on se rejetait sur *Lohengrin* :

Wagner avait bien encore présidé à la mise en scène ; mais il quittait Vienne dès le lendemain de la représentation, sans avoir, cette fois, adressé de *speech* à personne. Enfin, en mars 1876, il allait surveiller à Berlin la représentation de *Tristan et Iseult,* qu'on exécutait pour la première fois dans cette ville et qui était chanté par Niemann, par Mme de Voggenhuber et Mlle Brandt, par Betz et Schmidt (le roi Marke et Kurwenal). Le maître assistait à cette soirée solennelle, dirigée par Eckert, et recevait après le premier acte une chaleureuse ovation ; mais ce qui dut le toucher plus encore que les bravos, c'est que l'empereur, présent avec toute la cour, avait permis d'affecter la recette entière à l'entreprise colossale de Bayreuth : cinq mois encore, et le rêve allait devenir une réalité[1] !

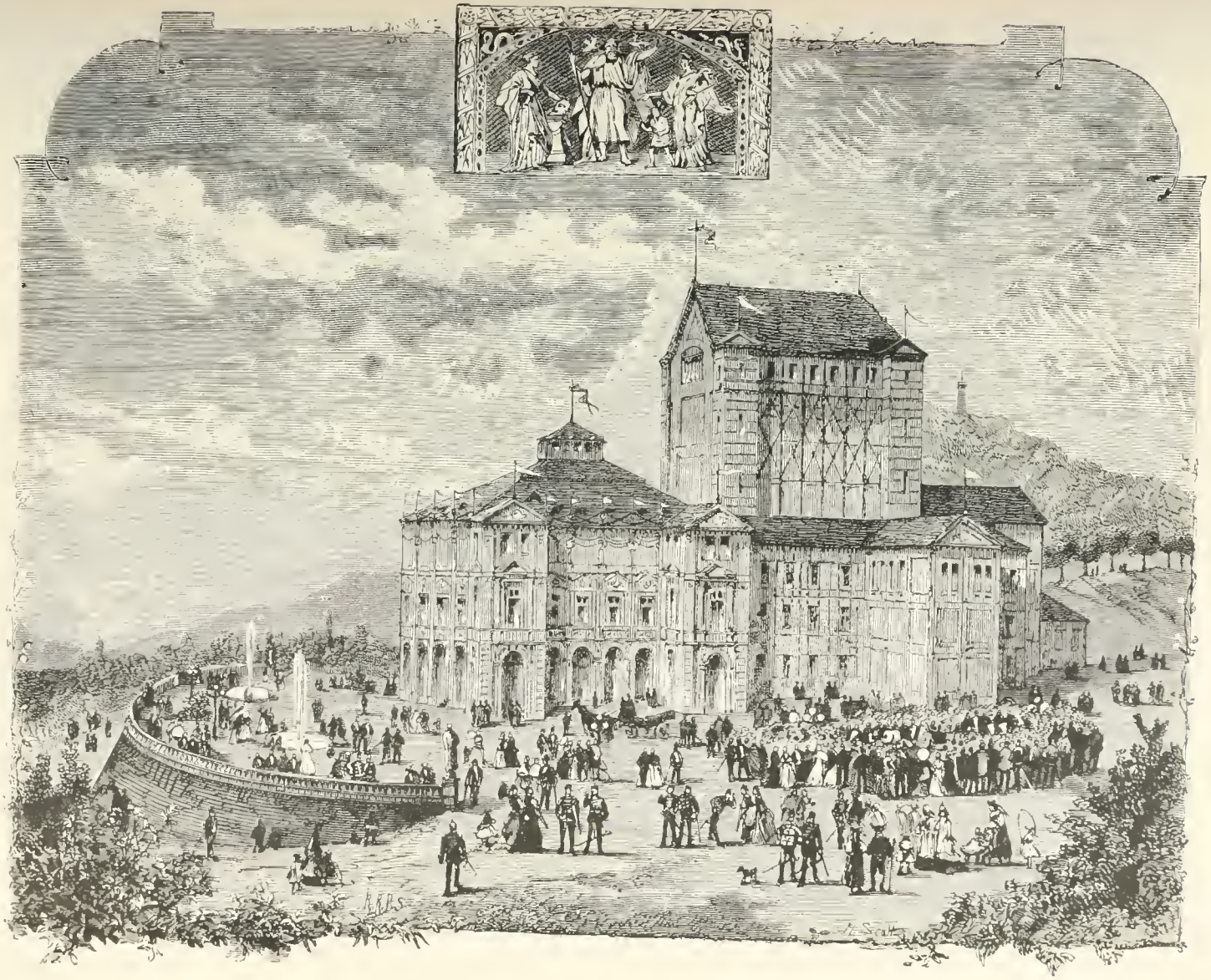


UN COIN DU THÉATRE DE BAYREUTH.
D'après un croquis original.

Entre temps, Wagner avait reçu d'au-delà de l'Atlantique une proposition fort avantageuse au point de vue pécuniaire et bien flatteuse, en ce qu'elle montrait combien d'adhérents et d'admirateurs il comptait au Nouveau-Monde[2]. Les États-Unis s'apprêtaient à célébrer, en 1876, l'anniversaire de la proclamation de leur indépendance, et, pour fêter dignement ce centenaire, des partisans fanatiques de Richard Wagner avaient eu l'idée de lui demander de composer une *Grande Marche de Fête* qu'on pût jouer à l'ouverture de l'Exposition internatio-

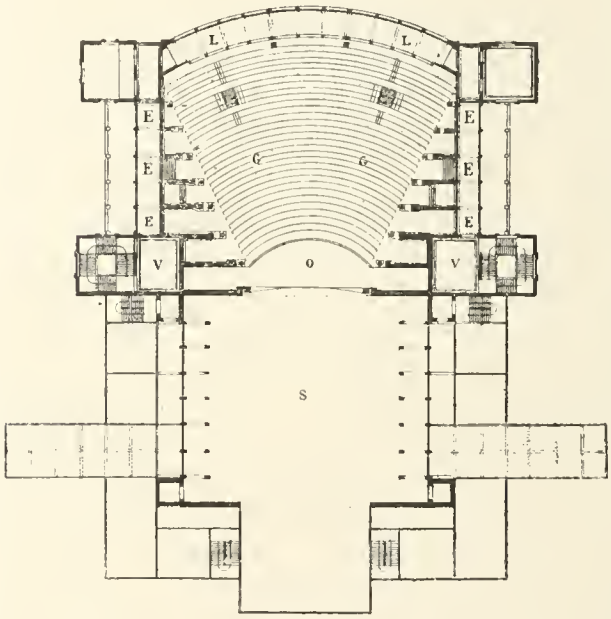
1. Sur le dessin ci-contre, il faut observer que la façade arrondie a été modifiée par la suite, ainsi qu'il est expliqué plus loin. La partie haute du théâtre, correspondante à la scène, est ici trop élevée proportionnellement au reste de l'édifice ; quant à la décoration du terre-plein en avant du théâtre avec balustrades de marbre, statues et jets d'eau, elle existait peut-être dans les projets sur le papier, mais elle n'a pas été réalisée : on accède au théâtre par de simples rampes contournant un talus gazonné et planté de petits arbres, comme on peut le voir sur le dessin de la page 205. Le petit croquis ajouté en haut représente le *sgraffito* qui se trouve au-dessus de la porte principale de la maison de Wagner, à Bayreuth : il en est donné une reproduction plus grande à la page 247.

2. Antérieurement, dès 1872, la ville de Chicago, le considérant un peu comme une bête curieuse, lui avait offert cinq cent mille francs pour venir diriger plusieurs de ses ouvrages ; mais il avait décliné cette offre, en alléguant que la fondation du théâtre de Bayreuth absorbait tous ses instants et lui interdisait un aussi long voyage.



VUE EXTÉRIEURE DU THÉATRE DE BAYREUTH, EN 1876.

nale de Philadelphie : ils offraient de la lui payer la somme énorme de 5,000 dollars, soit 25,000 francs. Quel coup de fortune inespéré ! Wagner accepta sans marchander et en donna aux Américains pour leur argent. Cette marche, exécutée à Philadelphie le 10 mai 1876, est une composition très brillante et très bruyante, destinée à être entendue en plein air et qui fait éclater les salles de concert ; le début, bâti sur un thème yankee, présente un travail d'orchestration superbe et la conclusion atteint à un effet grandiose, par l'accouplement de ce motif populaire avec le chant de fête imaginé par Wagner. Il dédia galamment cette marche au comité de fête des dames de Philadelphie, avec une épigraphe empruntée à Gœthe : « Celui-là seul mérite la liberté comme la vie, qui tous les jours doit la conquérir. » Pour 5,000 dollars, elles auraient peut-être aimé mieux danser, les belles dames américaines, avec ou sans citation de Gœthe[1].



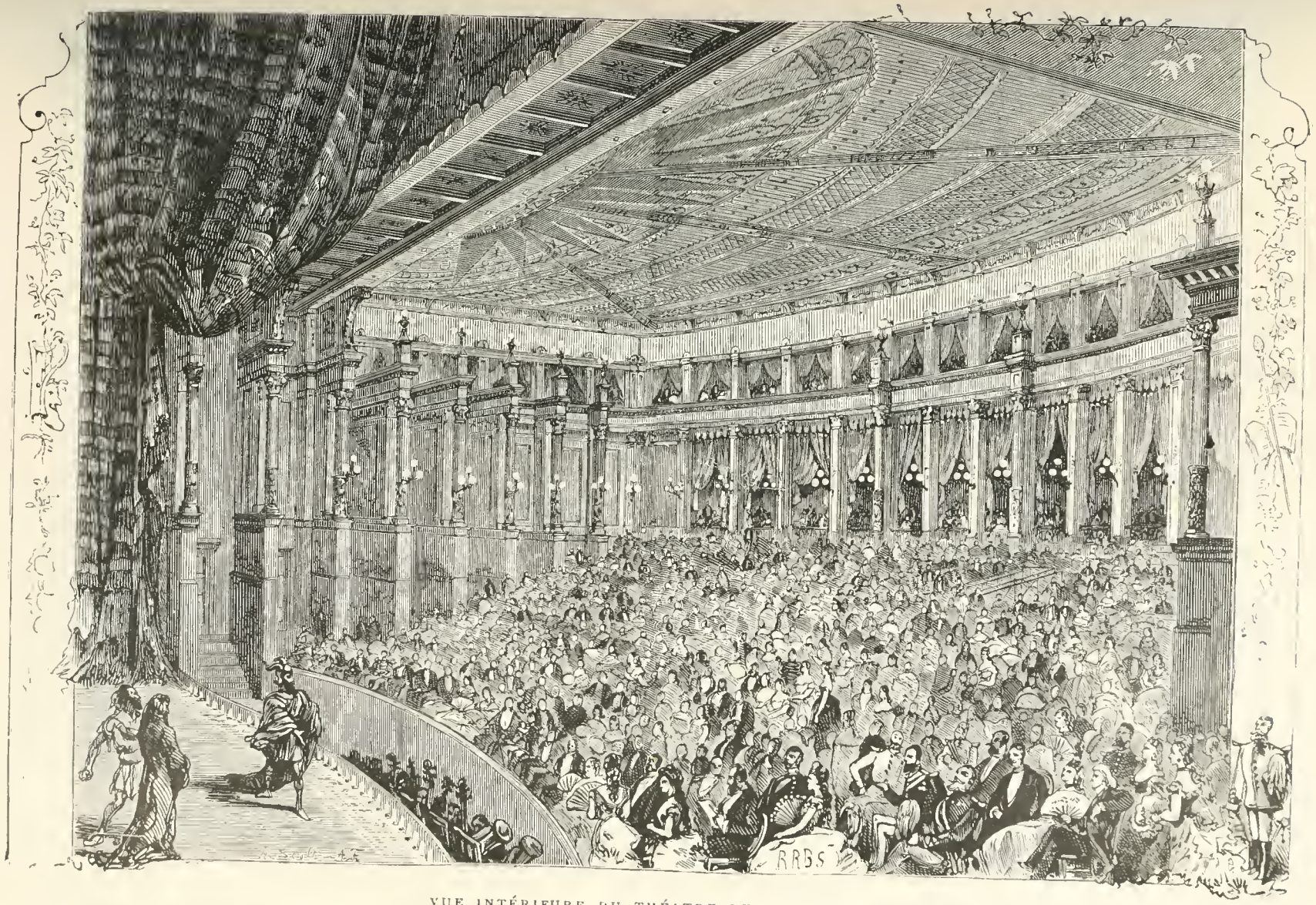
PLAN DU THÉATRE DE BAYREUTH.

E. Entrées. O. Orchestre.
L. Loges. V. Vestibules.
G. Amphithéâtre. S. Scène.

(Les deux vomitoires indiqués en haut des gradins de l'amphithéâtre n'ont pas été exécutés.)

Wagner avait encaissé une belle somme, et comme il était toujours pressé d'argent, tout était pour le mieux. Mais il sentait bien où le bât le blessait, et plus tard, quand cette marche fut exécutée à Londres en 1877, il jugea bon de s'en expliquer avec ses amis dans une causerie où il leur dit, entre autres choses intéressantes : « Je ne suis pas un musicien savant ; je n'ai jamais eu occasion de faire des recherches d'antiquaire et les périodes de transition

1. La vue ci-contre du théâtre de Bayreuth est très exacte pour l'architecture, et c'est, en somme, celle qui donne la plus juste idée de l'ensemble ; mais que d'inexactitudes dans les détails ! D'abord, l'auditoire est tout de fantaisie. Outre que les spectateurs n'étaient pas en tenue de soirée et qu'ils ne circulaient pas dans les rangs pendant le spectacle, il faisait presque nuit, pour obéir aux prescriptions de Wagner, et il aurait été bien impossible de distinguer tant de belles robes et de beaux uniformes. De plus, le vomitoire indiqué au milieu des gradins n'existe pas. Sur la scène il faudrait, pour que tout fût vrai, que le *velum*, d'un ton gris mat avec bandes verticales rouge et or, fût entièrement ouvert dans sa partie supérieure, afin de disparaître aux yeux du public, et qu'on ne vit pas d'instruments de cuivre dans l'excavation de l'orchestre, ceux-ci étant relégués sous la scène ; à leur place, il aurait fallu dessiner le chef d'orchestre, visible seulement pour les chanteurs.



VUE INTÉRIEURE DU THÉATRE DE BAYREUTH

pendant la représentation de *l'Or du Rhin*. (On voit sur la scène Wotan et les deux géants Fasolt et Fafner.)

m'intéressent médiocrement. J'ai été tout droit de Palestrina à Bach, de Bach à Gluck et à Mozart, ou, si mieux vous aimez, j'ai parcouru les mêmes étapes, en remontant de Mozart à Palestrina. Il me convenait personnellement de me contenter de la connaissance des principaux maîtres, — des héros, — et de leurs créations capitales. Que ce système ait eu ses inconvénients, cela se peut ; dans tous les cas, mon esprit n'a jamais été bourré de musique en général... » Tout ce développement n'était que pour amener la conclusion suivante, essentielle à ses yeux : « N'étant point un musicien savant, je n'ai jamais pu écrire sur commande. Si un sujet ne m'intéresse pas et ne m'absorbe pas complètement, je suis incapable de noter vingt mesures qui vaillent la peine d'être entendues. » Il se devait de le dire : on en croira ce qu'on voudra.

Après une longue période d'incubation pendant laquelle le maître avait choisi par toute l'Allemagne les artistes les plus propres à personnifier ses dieux et ses héros[1], après deux mois de répétitions préparatoires, il devint évident que la première représentation des quatre séries de *l'Anneau du Nibelung* pourrait avoir lieu définitivement du 13 au 16 août 1876 ; deux autres exécutions de la tétralogie entière seraient données du 20 au 23 et du 27 au 30. Dès le 6 du mois, le roi de Bavière arrivait à Bayreuth pour suivre les répétitions générales. Il entendait d'abord être seul ; mais l'acoustique, dans le vide, était si mauvaise qu'on le supplia de s'attendrir : il répondit de laisser entrer tout le monde et de faire absolument comme s'il n'était pas là. Alors, il se produisit une cohue énorme et l'on dut requérir la police afin de rétablir un peu d'ordre ; puis on eut l'idée lumineuse de faire payer 20 marks, soit 25 francs, pour assister aux répétitions suivantes, ce qui produisit une recette supplémentaire de 20,000 marks.

Les répétitions avaient ravi le roi Louis II. Le 12 août au soir, alors que la petite ville franconienne regorgeait de partisans fanatiques venus de tous les pays, ou de simples curieux attirés par ce que l'entreprise offrait d'inusité, — le contingent principal, outre soixante-treize chefs d'orchestre, était fourni par des intendants, directeurs, acteurs ou autres personnes du monde théâtral, — un train spécial amenait

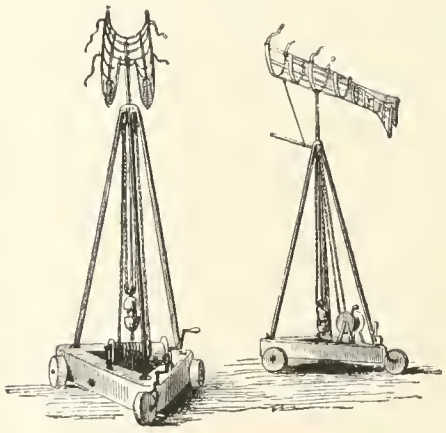
1. Les journaux colportaient même à ce propos toutes sortes de mauvais bruits. On assurait que Wagner demandait aux chanteurs qu'il honorait de son choix, de faire pendant deux ans toutes les répétitions nécessaires, et de concourir enfin aux représentations solennelles sans rien toucher, par dévouement pour sa personne et pour ses œuvres. On ajoutait que certains artistes, grassement rentés d'ailleurs, Mlle Oppenheimer, MM. Niemann, Betz et Scaria, avaient consenti, mais que d'autres, n'ayant pas, comme ceux-ci, de gros appointements à Vienne ou à Berlin, s'étaient vus contraints de refuser, et que Mme Wagner, à ce propos, écrivait des lettres indignées où elle fulminait contre *la race égoïste des comédiens, manquant de tout essor idéal*. Tous ces méchants bruits tendaient à rendre la tâche encore plus difficile au maître, en soulevant des conflits d'amour-propre ou d'intérêts, en excitant la susceptibilité des artistes, etc. Et pourtant rien de tout cela ne devait aboutir !

REPRÉSENTATION DE « L'ANNEAU DU NIBELUNG » A BAYREUTH, EN 1876.

Alberich et les Filles du Rhin, scène première de *l'Or du Rhin*. — D'après un dessin de M. Knut Ekwall.

l'empereur d'Allemagne, que le comte de Holnstein alla recevoir et complimenter au nom du roi ; l'empereur serra la main au comte, au bourgmestre de Bayreuth, aux autres personnages officiels et même à Richard Wagner qui se trouvait là comme par hasard. Et tout aussitôt le roi de Bavière quitta Bayreuth, offensé, dit-on, que l'empereur n'eût pas accepté son invitation pour les répétitions générales ou tout simplement parce qu'il préférait ne pas se rencontrer avec le vieux souverain, par rancune ou par orgueil : il se privait ainsi d'assister à la première série des représentations et se réservait de revenir plus tard[1].

D'ailleurs il ne manquait pas de têtes couronnées à ce festival, Richard Wagner ayant sollicité des adhésions auprès de tous les principicules d'Allemagne et auprès des souverains étrangers, sans oublier le vice-roi d'Égypte et le sultan Abd-ul-Aziz. Dans la salle érigée par les architectes de Bayreuth sur les plans de l'architecte de Leipzig, Bruckwald, et qui se rapprochait autant que possible de l'amphithéâtre grec pour répondre aux idées néo-helléniques de Wagner, une grande loge d'honneur (*Fürsten-Gallerie*) était réservée aux souverains et princes convoqués.



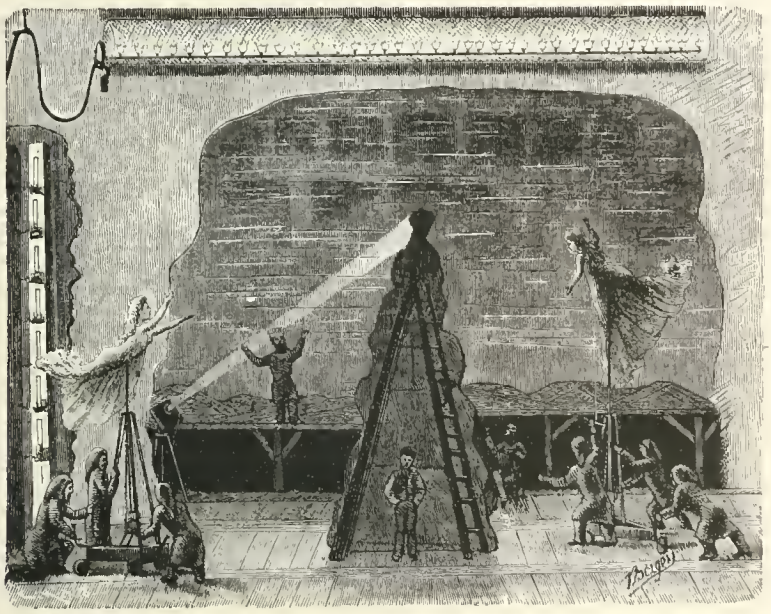
APPAREIL NATATOIRE DES FILLES DU RHIN.

Le théâtre comprend treize cent quarante-cinq places de parquet (chaque fauteuil est en canne tressée) dont les rangées s'élèvent en amphithéâtre jusqu'à la loge des princes, occupant toute la largeur de la salle, à l'extrémité opposée à la scène. Au-dessus de la loge des princes — qui se subdivise en neuf loges — se trouve une galerie pouvant contenir environ deux cents personnes et destinée aux petites entrées de faveur ; la salle entière comprend donc environ quinze cents places. Ni loges latérales, ni gradins sur les côtés, rien que des colonnes dans le style de la Renaissance pour rompre l'aspect monotone et nu des murs, et de larges baies (seize entrées en tout) qui permettent au public et aux musiciens de l'orchestre de s'écouler en

1. Au moment de la tétralogie, ensuite pour *Parsifal*, à chaque reprise enfin des représentations de Bayreuth, il s'est publié, ainsi qu'on le fait dans les villes d'eaux, une liste quotidienne des étrangers, avec l'indication de leur domicile ordinaire et leur adresse à Bayreuth : cela se criait en ville et se trouvait chez tous les libraires. Ces listes d'étrangers, malgré bien des omissions et des fautes dans l'orthographe des noms, sont curieuses à feuilleter et fournissent des données intéressantes sur le mouvement toujours croissant des voyageurs wagnérisants à Bayreuth.

moins de deux minutes. Peu ou point de dorures, pas une draperie dans la salle, pas de lustre ni de candélabres ; en haut, quelques globes dépolis qui donnent juste la clarté nécessaire pour que les spectateurs puissent gagner leurs places et qu'on baisse absolument quand le spectacle commence. Pas de rideau rouge ; un *velum* grisâtre qui s'ouvre par le milieu ; pas de trou du souffleur, pas de rampe visible de la salle ; enfin suppression radicale de tout ce qui rappelle la convention du théâtre, afin de plonger le spectateur dans l'illusion la plus complète.

Après l'empereur d'Allemagne, occupant la place d'honneur dans la loge réservée aux spectateurs princiers, on pouvait voir l'empereur et



LA MANŒUVRE DES FILLES DU RHIN, VUE DU FOND DE LA SCÈNE[1].

l'impératrice du Brésil, le grand-duc et la grande-duchesse de Bade, le duc de Mecklembourg-Schwerin, le duc d'Anhalt-Dessau, le prince

1. Ce petit dessin technique fait bien saisir par quel ingénieux mécanisme on obtenait ce merveilleux tableau des Filles du Rhin chantant en nageant, qu'on avait déclaré d'avance irréalisable. Deux hommes faisaient rouler en tous sens l'appareil dans lequel les chanteuses étaient maintenues par les jambes, tandis qu'au moyen d'un contrepoids, un troisième mécanicien faisait monter ou descendre, s'incliner ou se relever l'appareil lui-même, et donnait aux ondines l'air de flotter. Toute cette manœuvre s'exécutait en contre-bas de la scène, de façon que l'appareil était caché aux spectateurs par les amas de rochers figurant le fond du fleuve ; Alberich, se présentant de dos aux spectateurs, n'était aussi vu qu'à mi-corps et paraissait sortir de ces rochers ; de plus, toute l'ouverture de la scène était remplie par une gaze verdâtre, derrière laquelle se mouvaient tous les personnages, comme dans l'eau même, et qui atténuait sensiblement ce que leurs exercices auraient pu avoir d'un peu raide. Le souffleur, comme on peut voir, s'asseyait tout près des chanteuses pour mieux être à leur portée, et un jet de lumière, parti d'en bas, allait frapper l'anneau placé au haut du rocher central ; mais, à force d'habileté et d'adresse à suivre les mouvements des objets éclairés, ces objets paraissaient produire eux-mêmes la lumière, au lieu de la recevoir.

Georges de Prusse, enfin le grand-duc de Saxe-Weimar, ami de Liszt, partisan décidé de Wagner, qui se faisait donner deux ans auparavant des représentations modèles de *Tristan et Iseult,* dirigées par son *capellmeister,* compositeur en renom lui-même, Édouard Lassen[1]. Par malheur, l'empereur d'Allemagne, assez peu sensible à la musique et qui s'était laissé persuader qu'il fallait assister à cette grande manifestation de l'art national allemand, n'y put durer et quitta la partie après le second jour, — ce que Richard Wagner n'était pas homme à jamais pardonner. Le vice-roi d'Égypte et le sultan n'étaient pas venus : il est bon d'ajouter qu'entre temps ce dernier avait subitement perdu son trône et passé, non sans mystère, de vie à trépas[2].

WAGNER TRIQUANT AVEC SES AMIS.
D'après un croquis original.

La première pensée de *l'Anneau du Nibelung,* dont le sujet est emprunté aux anciennes légendes scandinaves et germaniques des *Eddas,* des *Nibelungen* et de *Gudrun,* remonte à l'année 1848. C'est alors que Wagner, pendant un séjour d'été à la campagne, avait écrit le poème de *la Mort de Siegfried,* qui devint plus tard *le Crépuscule des Dieux ;* mais à cette époque, il ne songeait nullement à en faire une trilogie. Après que le succès de *Lohengrin* et la chaude amitié de Liszt lui eurent rendu le courage, il caressa un moment, nous l'avons vu, le projet de composer un *Wieland le forgeron ;* mais il abandonna cette idée et revint aux *Nibelungen :* le plan général en est indiqué dans sa *Communication à mes amis,* parue en novembre 1851, où il retraçait les princi-

1. A ces représentations de *Tristan et Iseult* à Weimar, dont la première avait eu lieu le 14 juin 1874, les rôles étaient ainsi distribués : Tristan et Iseult, M. et Mme Vogl; Brangœne, Mlle Dotter; Kurwenal et Marke, MM. Milde et Brandstœttner.

2. A la première série, on dut mettre un jour d'intervalle entre *la Valkyrie* et *Siegfried* par suite d'une indisposition de M. Betz, chargé du rôle de Wotan ; mais, aux deux autres séries, les quatre parties se jouèrent de suite en quatre jours. Les représentations commençaient d'habitude à quatre heures, sauf pour *le Rheingold,* qui, durant deux heures un quart, sans arrêt, commençait seulement à sept heures un quart. Dans *la Valkyrie,* il y avait un entr'acte d'une heure entre le premier acte et le deuxième acte. Pour toutes les pièces, à tous les commencements d'acte, au lieu de frapper les trois coups traditionnels, on lançait une courte sonnerie de trompettes d'une des galeries extérieures de la salle, sonnerie reproduisant certains motifs caractéristiques de l'œuvre et qui s'entendait même de l'intérieur.

paux événements de sa vie et les motifs qui l'avaient conduit à cette conception du drame musical. Il comptait, disait-il, exécuter la donnée du mythe en trois drames complets, précédés d'un grand prologue; chacun de ces drames, bien que formant un tout distinct, ne devait pas devenir un morceau de répertoire, au sens absolu du mot; au contraire, il exigeait des conditions toutes différentes d'exécution pour son cycle et entendait que les trois ouvrages et le prologue fussent représentés dans des fêtes solennelles durant quatre jours consécutifs.

ALBERICH ET LES FILLES DU RHIN.
Dessin original de M. E. de Liphart.

De plus, et cette affirmation n'est pas sans importance, il jugerait le but de cette tentative atteint s'il arrivait, en quatre jours, à communiquer sinon l'intelligence critique, au moins le sentiment de son œuvre, aux gens qui se seraient réunis pour l'entendre, et toute exécution supplémentaire lui paraîtrait radicalement inutile. « Tel est

mon plan, concluait-il, et mes amis doivent voir dès à présent qu'il ne peut pas se réaliser dans les conditions du théâtre actuel; s'ils se mettent bien cette idée dans la tête et qu'ils réfléchissent à la façon dont ce projet devrait être exécuté, ils pourront beaucoup m'y aider. Je leur donne donc le temps et le loisir d'y penser, car je ne leur en parlerai plus qu'une fois l'ouvrage achevé[1]. » En 1853, il avait fait imprimer pour son particulier son poème entièrement fini et l'avait donné seulement à quelques amis; il en envoyait, par exemple, un exemplaire à Schopenhauer, qui le couvrait aussitôt de notes littéraires, philologiques et philosophiques; enfin, en 1863, le poème définitif de *l'Anneau du Nibelung* était mis en vente et Wagner jetait dans l'avant-propos ce cri d'appel désespéré : *Ce prince se trouvera-t-il?* qui retentit comme une voix d'en haut à l'oreille d'un prince de dix-huit ans.

Wagner, par ce poème des *Nibelungen,* achevait de faire revivre sur la scène les traditions historiques, poétiques, légendaires et même mythiques du peuple allemand. Jusque-là, il s'en était tenu au Moyen-Age, représentant dans *Tannhæuser,* dans *Lohengrin,* dans *Tristan et Iseult* la vie chevaleresque et féodale, dans *les Maîtres Chanteurs* la vie municipale et bourgeoise; pour écrire *l'Anneau du Nibelung,* il a remonté jusqu'aux plus anciennes traditions germaniques, jusqu'à l'époque héroïque et même mythologique. Il ne s'est pas, en effet, arrêté à la légende des *Nibelungen,* telle qu'elle se trouve dans le poème allemand du XIIe siècle, où déjà les anciens dieux ont disparu pour faire place au christianisme, où les idées du monde chevaleresque et chrétien ont adouci la rudesse des vieilles mœurs; il l'a cherchée dans ses formes les plus primitives, dans les *Eddas* et les *Sagas* islandaises, où l'on retrouve la création spontanée de l'imagination populaire, sans aucune composition littéraire, et où les mœurs barbares se donnent cours dans leur grandiose sauvagerie. Wagner s'est donc placé en pleine mythologie, en plein surnaturel, tout en donnant à ses personnages un développement moral supérieur à celui des héros des temps barbares, en en faisant dès lors des personnages plus complets, plus humains, et en ajoutant aux péripéties du drame un sens philosophique que la légende ne renfermait qu'en puissance. Pour donner, en effet, aux événements comme aux personnages cette haute portée symbolique, tout en leur conservant leur couleur locale et leur caractère héroïque, il fallait absolument les placer dans un cadre à demi fantastique — et c'est ce que l'auteur a très justement compris[2].

1. Les plus dévoués et les plus actifs amis de l'auteur, à cette époque, étaient Th. Uhlig, Franz Brendel, Peter Cornelius, Schnorr de Carolsfeld, Carl Tausig, Mme de Muchanoff, etc., etc.

2. G. Monod, *l'Anneau du Nibelung,* étude dans le *Courrier littéraire* (10 octobre 1876).

Aux temps légendaires où l'action se passe, trois races peuplaient le monde : les Nains (*Nibelungen*) dans les profondeurs de la terre, les Géants (Riesen) sur la surface du globe, et les Dieux (Gœtter) dans le ciel. Tous vivent encore en paix, mais la lutte est prochaine, et la possession de l'or, emblème de la puissance, de l'or jusque-là enfoui dans les entrailles de la terre ou dans le lit des fleuves, sera cause de tous les malheurs. Les Dieux, les Géants et les Nains se le disputeront, et c'est précisément la lutte de ces trois races que Wagner a voulu dramatiser dans sa tétralogie. Au début du drame, l'or est en la possession des Dieux, et leur maître à tous, Wotan (Odin), a confié à la garde de trois filles du Rhin ce trésor d'autant plus précieux que la toute-puissance appartiendra à qui saura forger un anneau avec cet or et maudira l'amour en renonçant pour toujours aux séductions de la volupté.

Le chef des Nains, Alberich, qui a surpris ce secret, remplit les conditions requises, s'empare de l'or et disparaît aux cris désespérés des trois sœurs. Cependant Wotan a commandé la construction d'un magnifique palais pour les Dieux, le Walhalla, aux Géants qui viennent d'accomplir leur œuvre et qui réclament pour salaire qu'on leur livre Freia, déesse de la jeunesse. Les Dieux ne veulent pas se séparer de celle qui les fait éternellement jeunes et forts, mais Wotan, engagé par sa parole, va pour livrer la déesse aux géants Fasolt et Fafner, lorsque ceux-ci, enflammés par les récits de Loge, dieu de la ruse et du feu, consentent à abandonner Freia si on leur livre tout le trésor des Nibelungen; par prudence ils emmènent la déesse en otage, et tout aussitôt les dieux se sentent affaiblir et vieillir. Alors Wotan, suivi de Loge, descend au Nibelheim pour s'emparer du trésor qu'Alberich le nain vient de ravir aux filles du Rhin et qui lui a donné le souverain pouvoir sur tous ceux de sa race.

Ce dernier, confiant en sa force, montre orgueilleusement ses talents et ses trésors aux deux visiteurs, entre autres un casque magique qui rend invisible le guerrier qui le porte, et, pour prouver son dire, il disparaît puis se métamorphose en serpent; l'astucieux Loge lui tend un piège en lui demandant s'il pourrait se changer en crapaud; Alberich se transforme; aussitôt Wotan le maintient avec son pied, Loge s'empare du casque magique, et tous deux, ayant garrotté Alberich, l'emmènent au royaume des Dieux. Une fois prisonnier, Alberich n'a plus qu'à obéir; il fait apporter tous les trésors du Nibelheim pour que les Dieux puissent retrouver leur jeunesse en rachetant Freia; Wotan lui arrache jusqu'à l'anneau magique et Alberich, furieux, lance cet anathème : « En maudissant, j'ai forgé cet anneau; qu'il soit à jamais maudit dans le monde et donne désormais la mort à son maître ! »

Wotan, que les scrupules n'embarrassent guère, a donc l'anneau; mais les Géants, malgré tout l'or amoncelé, refusent de rendre Freia si l'anneau ne leur est remis et Wotan est forcé de céder, non sans avoir consulté la prophétesse Erda, déesse de la terre et mère des Dieux. A peine les Géants ont-ils touché l'anneau que la terrible prédiction d'Alberich s'accomplit : Fasolt et Fafner, les deux frères, se battent pour l'avoir, et Fafner tue Fasolt. Le meurtre est entré dans le monde et ce crime retentit douloureusement dans la conscience de Wotan. Mais Freia reste avec les Dieux; ils ont reconquis la jeunesse, ils ont vu leur palais bâti : sur un coup de Donner, dieu du tonnerre, un arc-en-ciel brille à travers les cieux purifiés et sert de chemin triomphal aux Dieux pour entrer dans le Walhalla, tandis que du fond du fleuve s'élève le chant désolé des nymphes du Rhin dépossédées de leur trésor. Tel est le prologue de la tétralogie, intitulé *Rheingold* ou *l'Or du Rhin*.

WAGNER
faisant répéter à Betz le rôle de Wotan.
D'après un croquis original.

D'importants événements se sont accomplis depuis le prologue lorsque commence *la Valkyrie*, première partie de la tétralogie. La prophétesse Erda, consultée de nouveau par Wotan, lui a prédit la fin prochaine des Dieux; elle lui a aussi dévoilé que de ses amours avec une mortelle il naîtrait un héros destiné à régénérer le monde par ses exploits, à reconquérir le trésor des Nibelungen, devenu la proie du géant Fafner. Des amours de Wotan avec une femme de la terre sont nés deux jumeaux : la mère a été tuée; la fille, Sieglinde, prisonnière, est devenue par force l'épouse et l'esclave du chasseur Hunding; le fils, Siegmund, court les aventures; les deux jeunes gens ne se sont jamais revus depuis l'enfance et ne se connaissent pas. Mais, au moment

LA DEMEURE DE HUNDING.

Acte Ier de *la Valkyrie*. — D'après le croquis original de M. Joseph Hoffmann.

même du mariage de Sieglinde, Wotan est apparu à sa fille et, plantant une lourde épée au flanc d'un frêne, il lui a annoncé que cette arme assurerait la victoire à l'homme assez fort pour l'arracher de l'arbre et que celui-là délivrerait Sieglinde. Elle attend toujours son libérateur.

Au début de la pièce, un homme accourt, blessé, les vêtements en lambeaux : c'est Siegmund qui fuit les coups de ses ennemis et que les hasards de sa course amènent dans la demeure de sa sœur. Sieglinde accueille le fugitif et le soigne, ignorant que c'est son frère, et tous les deux, se racontant leurs malheurs, sentent poindre en leur cœur la sympathie la plus vive. A ce moment arrive Hunding qui, trouvant l'ennemi de sa race à son foyer, le provoque au combat pour le lendemain, les lois de l'hospitalité voulant qu'il lui donne asile au moins pendant la nuit. Il sort, emmenant Sieglinde; mais celle-ci quitte la couche de l'époux endormi, vient retrouver Siegmund et se laisse aller à tous les élans de sa passion; Siegmund, brûlant d'une égale ardeur, bondit vers le frêne et d'un suprême effort en arrache l'épée qu'il baptise aussitôt du triste nom de *Nothung* (détresse), en souvenir de sa vie passée. A ce coup d'éclat : « Je te reconnais, s'écrie Sieglinde, tu es Siegmund, le frère bien-aimé que mes rêves appelaient, je t'appartiens! » Et Siegmund, fou d'amour : « Tu l'as dit, la sœur et l'amante, je les retrouve à la fois! » Les deux amants s'enfuient et Hunding se lance à leur poursuite en mari trompé, mais furieux.

Au deuxième acte, grand conseil des Dieux assemblés dans leur palais : Wotan, bien disposé pour son fils Siegmund, veut le défendre dans sa lutte contre Hunding. Et parmi les neuf filles qu'il a eues de la déesse Erda, les Valkyries, les neuf vierges guerrières qui soutiennent les héros dans les combats et les emportent après leur mort au Walhalla, il appelle à lui la plus vaillante et la plus belle, Brunehild, et lui commande de descendre sur la terre afin de protéger Siegmund dans son combat singulier contre Hunding. Mais il change bientôt d'avis sur les remontrances de son épouse légitime Fricka (Junon), indignée du sacrilège commis par Siegmund et de sa lâche fuite devant Hunding. C'est décidé, Siegmund périra et c'est Brunehild, la Valkyrie, qui veillera à l'exécution de cet arrêt. Elle se laisse pourtant toucher par la noblesse de l'amour du jeune héros et, dans le plus fort du combat, infidèle à l'ordre de Wotan, elle pare avec son bouclier les coups portés par Hunding à Siegmund. Mais Wotan, apparaissant soudain dans la nuée, brise de sa lance toute-puissante l'épée de Siegmund, qui tombe mortellement frappé par Hunding.

Brunehild, de plus en plus rebelle aux ordres paternels, s'empare

des tronçons de l'épée et s'enfuit en entraînant Sieglinde évanouie, elle s'en va retrouver ses sœurs sur les rochers du Brünhildenstein. Là, Sieglinde veut mourir, mais Brunehild lui commande de vivre pour le héros qui naîtra d'elle. Sieglinde, alors, s'enfuit sur le cheval de Brunehild, emportant l'épée brisée, et la Valkyrie reste exposée au courroux de son père. Celui-ci résiste aux supplications des sœurs de la coupable et, pour la punir d'avoir enfreint ses ordres, tout ému lui-même, il la déclare déchue de sa qualité de Valkyrie et destinée à subir l'amour comme une simple mortelle : elle obtient seulement de ne pouvoir être conquise que par un homme n'ayant jamais connu la peur; alors son père l'endort d'un baiser et la condamne à demeurer ainsi sur la montagne, endormie, entourée de flammes inextinguibles, jusqu'au jour où le héros annoncé par Erda, surgissant enfin, viendra l'éveiller.

Ce héros, ce sera Siegfried ou Sigurd, fils de Siegmund et de Sieglinde et petit-fils de Wotan, par conséquent neveu de Brunehild. Après les amours de frère à sœur, ceux de tante à neveu. Siegfried, dont la naissance a coûté la vie à sa mère, est élevé par le nain Mime, frère d'Alberich, qui songe uniquement à reconquérir le trésor des Nibelungen, toujours gardé par le géant Fafner, transformé en dragon. En voyant se développer la force et le courage de Siegfried, l'astucieux Mime a vite compris que ce descendant de Wotan était seul capable de tuer Fafner; après quoi, lui, Mime, aura bientôt fait de l'endormir d'un sommeil léthargique et de l'égorger pour lui ravir le casque magique et l'anneau qu'il aura conquis. Mais, pour occire le dragon, il faut une épée redoutable entre toutes : Mime en forge plusieurs que Siegfried brise comme des fétus; mais celui-ci parvient à s'en forger une invincible avec les tronçons de l'épée de Siegmund, que Sieglinde expirante avait confiée à Mime en même temps que l'enfant.

Siegfried part à la conquête du souverain trésor, à la recherche de son redoutable ennemi; mais, au moment d'attaquer Fafner, il s'assied rêveur à l'ombre d'un tilleul, écoute les bruits de la forêt qui lui font oublier Fafner et s'essaie à imiter le chant des oiseaux; puis il s'éveille enfin de ce doux rêve et sonne une fanfare sur son cor d'argent. A ce bruyant appel, le dragon apparaît; Siegfried le provoque et le transperce de son épée. Quelques gouttes de sang du monstre ont jailli sur la main du vainqueur. Il la porte involontairement à ses lèvres, et aussitôt, ô merveille! il comprend le clair langage des oiseaux. L'un d'eux lui révèle les méchants projets de Mime et la présence du trésor envié dans la caverne : il tue Mime et conquiert le trésor. Mais, aussitôt, le même oiseau jaseur éveille en son cœur l'amour de la plus belle des femmes et s'offre à le guider vers l'en-

droit où Brunehild est retenue prisonnière; Siegfried vole à ce nouvel exploit.

A ce coup inattendu, Wotan, déjà las de sa divinité et qui parcourt le monde en voyageur inconnu, craint que le héros qu'il a suscité pour le salut des Dieux ne cause leur perte définitive; il évoque encore Erda et veut la forcer à lui révéler l'avenir; mais Erda ne peut plus rien dire, et Wotan, irrité, la replonge en un sommeil éternel. Il veut s'opposer en personne à la marche triomphale de Siegfried; mais sa lance de bois se brise sous les coups de l'épée qu'elle a brisée elle-même entre les mains de Siegmund, et Siegfried, franchissant le brasier, arrive auprès de Brunehild, la réveille avec un baiser, comme Wotan l'avait endormie. Aussitôt la vierge du Walhalla et son libérateur se sentent saisis au cœur d'un délicieux amour l'un pour l'autre et l'expriment avec passion : Siegfried a délivré Brunehild; de par les lois de la destinée, elle doit être à lui.

UN RÊVE DE RICHARD WAGNER.

Jupiter, escorté de Vénus, remet son tonnerre et fait soumission, au nom de l'ancien Olympe, à Wotan, sous les traits de Richard Wagner, qui va pouvoir étourdir le monde à son tour, tandis que dame Freia (Vénus) recueillera la pluie d'or.

(Gretz. *Der Floh.* de Vienne, 20 août 1876.)

La dernière partie, qui retrace la catastrophe du vieux monde mythologique et la fin des dieux des Eddas — d'où le titre : *le Crépuscule des Dieux,* — nous ramène d'abord sur terre. Siegfried abandonne Brunehild pour accomplir de nouveaux exploits à travers le monde, et il lui laisse, comme gage de sa foi, l'anneau magique conquis sur Fafner. Il arrive au palais des Gibichungen, où il trouve attablés et buvant le prince Gunther, sa sœur Gutrune et son demi-frère Hagen, tous trois fils de la reine Criemhild; mais Gunther et Gutrune sont les enfants légitimes du roi Gibich, tandis que Hagen, fils adultérin de la reine et du nain Alberich, a hérité de ce dernier toutes les haines, toutes les perfidies, tous les instincts criminels. Hagen, sachant par son père que Siegfried possède actuellement l'anneau, imagine de le perdre en le rendant amoureux de Gutrune et en inspirant à Gunther de l'amour pour Brunehild. Dans

cette vue, il imagine de faire servir à Siegfried un breuvage d'oubli par Gutrune, et Siegfried, aussitôt pris de passion pour la sœur de Gunther, jure à celui-ci de lui amener Brunehild, afin de conquérir sa sœur.

Que fait Brunehild pendant ce temps-là ? Elle reçoit une de ses sœurs envoyée par Wotan pour lui conseiller de rendre aux filles du Rhin l'anneau magique auquel est attaché le salut des Dieux; mais elle refuse, en dépositaire fidèle : elle attend Siegfried. Tout à coup, celui-ci paraît, méconnaissable, ayant pris l'aspect de Gunther, grâce au *tarnhelm,* le casque enchanté dont Alberich se servait si maladroitement naguère ; il s'empare violemment de Brunehild, lui arrache l'anneau et l'entraîne pour la livrer à Gunther. Par l'effet du philtre, il l'a totalement oubliée, à ce point que, lorsque Brunehild, unie à Gunther sous la forme de Siegfried, reconnaît l'anneau magique au doigt du vrai Siegfried, devine ainsi la trahison dont il s'est rendu coupable et l'accable des reproches les plus sanglants, il reste insensible et ne se rappelle absolument rien du passé. Brunehild, alors, dans un accès de fureur jalouse et plutôt que de voir Gutrune unie à Siegfried, se joint à Gunther et à Hagen pour comploter la mort de son infidèle amant.

RICHARD WAGNER, PAR MARS.

— Public idolâtre,

Si vous voulez un art, vous aurez un art ! Mon art est encombrant, je l'admets ; il assourdit les uns, je l'accorde ; il assomme tout simplement les autres, j'en conviens ; il est d'un emploi coûteux, je le veux bien encore ; mais il émane de mon génie !... Encore un coup, prenez... mon art !

(*Journal amusant*, 9 septembre 1876.)

LISZT ET RICHARD WAGNER AU BANQUET.

Un malin, l'abbé Liszt. N'embrasse Richard Wagner que pour se faufiler sous sa couronne d'argent et en avoir sa part.

(Cham, *Charivari*, 3 septembre 1876.)

On le tuera pendant une chasse à laquelle ses ennemis le convient par honneur. Le rendez-vous est aux bords du Rhin : Siegfried arrive le premier, sonnant du cor; les ondines apparaissent à la surface des eaux et le raillent en lui réclamant l'anneau ; Siegfried les repousse au fond du fleuve à coups de pierres. Hagen, puis les chasseurs, viennent le rejoindre, et le traître, attaché à sa proie,

lui verse un nouveau breuvage, celui du souvenir, en l'invitant à raconter ses aventures passées. Siegfried boit et tout lui revient en mémoire : il chante son enfance dans la forêt, son combat avec le dragon, la conquête de Brunehild..... A ce nom, le voile se déchire et le remords étreint son cœur. « Brunehild, ô bien-aimée ! » s'écrie-t-il, et Hagen, qui n'attendait que ce cri d'amour, le perce de sa lance. On emporte son cadavre chez Gunther aux sons d'une marche funèbre qui redit toute l'existence du héros expiré. Brunehild accourt, toujours aimante et blessée au cœur du coup qui a tué Siegfried ; elle fait élever un bûcher pour le bien-aimé et s'y précipite, montée sur son cheval de combat Grane, en jetant l'anathème au Walhalla et aux Dieux désormais impuissants. Le règne des Dieux est fini, le règne de l'homme commence ! Les flammes s'étendent partout : au fond du fleuve on voit les ondines jouer souriantes avec l'anneau que Brunehild leur a rejeté. Gunther voudrait s'en emparer, mais il est tué par Hagen, qui se noie à son tour en essayant d'arracher le trésor maudit aux filles du Rhin. Le fleuve déborde et submerge la demeure des hommes ; le feu gagne le Walhalla et détruit le palais des Dieux. Tout est consumé.

Que s'il fallait prouver combien Wagner s'est rapproché de l'antique *Edda* scandinave bien plus que du poème germanique des *Nibelungen,* on ferait observer que dans ce poème, qui date du XIIe siècle, l'intérêt se concentre non pas sur Brunehild, comme dans la légende primitive et dans l'opéra, mais sur Criemhild qui prend la place de la Gudrune de l'*Edda.* Siegfried, dans ce poème intermédiaire entre la légende et l'opéra, n'a jamais connu Brunehild avant de la conquérir pour Gunther ; il n'aime que Criemhild, et Brunehild non plus n'aime pas Siegfried : c'est par un simple sentiment de vengeance qu'elle le fait tuer. Wagner a mis en œuvre avec une grande habileté ces vieilles traditions islandaises qui se répètent ou se contredisent dans les deux *Eddas* et dans les *Sagas ;* il a dû se livrer à une besogne très difficile pour former un tout simple, suivi et intéressant, avec les récits très confus et très compliqués qui lui servaient de base, et il y a ajouté souvent des détails d'une heureuse invention. Tout ce travail littéraire, en un mot, est pour lui faire honneur.

« Quant à la forme même du poème, continue en termes précis M. G. Monod dans son étude approfondie sur les origines et la langue de la tétralogie, il est bien difficile pour un étranger de la juger. Il est écrit dans une langue remplie d'archaïsmes, pleine d'allusions souvent obscures à l'ancienne mythologie. La versification est non moins étrange ; des séries de vers de deux pieds sont suivies d'un ou deux vers de trois pieds, sans qu'aucune règle bien stricte préside à leur

alternance. Ces vers ne sont pas rimés deux par deux, mais ils renferment des syllabes qui riment entre elles par allitération. En général, ces allitérations consistent en ce que les syllabes accentuées des mots importants, dans chaque vers, commencent par la même consonne et présentent quelque analogie de son. C'est ce qu'on appelle *Stabreim*, et l'effet en est assez agréable. Ces allitérations attirent l'attention sur les mots essentiels de la phrase et les accentuent pour ainsi dire avec plus de puissance. Malgré les nombreuses difficultés et les obscurités du poème de Wagner, la langue m'en a paru très expressive et pleine de couleur; les passages dramatiques atteignent souvent à une véritable grandeur[1]. »

COSTUME DE WOTAN EN VOYAGEUR,
dans *Siegfried*.

Tout le long de la tétralogie, excepté dans de très courts passages comme la scène du réveil de Brunehild et celle de la chasse où Hagen tue Siegfried, Wagner a répudié complètement l'emploi simultané de deux ou plusieurs voix : il a eu recours uniquement à une déclamation continue, à une sorte de récitation mesurée sur une trame symphonique tissée avec un art infini de tous les motifs musicaux caractéristiques qui s'attachent à chaque personnage, à chaque idée, à chaque sentiment. Jamais la science, le génie de l'orchestre et l'art de la polyphonie instrumentale n'ont été poussés aussi loin; mais au-dessus de ce formidable orchestre, si coloré, si varié, si riche, si puissant, il y a la

1. *Le Drame musical : l'Anneau du Nibelung*, dans le *Courrier littéraire* (10 octobre 1876). — Voir, à la page 87, ce que j'ai déjà dit de l'assonance et de l'allitération.

parole déclamée dont l'auditeur ne doit pas perdre une syllabe et qui exige un effort tout spécial de la part des chanteurs : il ne leur faut plus chanter, mais dire, en quelque sorte, une déclamation notée et qui exige autant de voix, que de précision dans la mesure et de netteté dans l'articulation.

La partition du *Rheingold* débute par un enchantement, par la scène des nymphes du Rhin nageant autour du trésor confié à leur garde. Ici Wagner, qui ne recule devant aucune hardiesse, a osé placer une pédale de *mi bémol* qui règne pendant près de deux cents mesures, soutenant la symphonie et la voix des ondines : l'effet en est délicieux, grâce aux huit cors employés pour peindre l'ondulation monotone de l'eau ; par-dessus cette pédale, la variété des timbres arrive à donner l'illusion de la transparence liquide et les renflements de sonorité sont comme autant de flots qui s'écoulent les uns sur les autres. D'ailleurs c'est un charme exquis chaque fois que reparaissent les sirènes, et dans la quatrième partie, quand elles se raillent de Siegfried, elles donnent lieu encore à une page charmante, qui tranche à merveille sur les scènes dramatiques qui vont suivre. En général, Wagner a été très heureusement inspiré par les épisodes pittoresques de son vaste poème : autant il y a de grandeur dans les récits de Wotan célébrant l'édification du Walhalla, de rudesse et de lourdeur dans les apostrophes menaçantes des géants Fafner et Fasolt, autant on sent de vivacité moqueuse dans les récits de Loge, où l'auteur ramène et fond tour à tour dans l'accompagnement les principaux motifs des situations précédentes.

Le tableau de la forge d'Alberich, où l'on fait connaissance avec le thème retentissant de la forge qui reparaîtra si souvent par la suite, est habilement conçu pour former contraste avec les premières scènes. La malédiction d'Alberich, quand Wotan lui arrache l'anneau, est véritablement superbe. Une jolie mélodie de Froh, le dieu de la joie, exprimant la félicité causée par le retour de Freia, puis une sombre mélopée de la prophétesse Erda et une phrase ample et magnifique de Donner, dieu du tonnerre, aboutissent au finale où résonne dans son plein développement la marche des Dieux vers le Walhalla, qu'on avait déjà entendue entre le tableau des filles du Rhin et celui des Dieux. Bref, la première impression produite par *le Rheingold* fut si favorable qu'on n'était pas sans crainte pour *la Valkyrie :* après avoir eu plus qu'on n'espérait du prologue, on redoutait une déception de la partie sur laquelle on fondait d'abord le plus d'espoir.

Et cependant, l'impression produite par *la Valkyrie* fut peut-être encore plus profonde, en dépit de longueurs dans les deux premiers

REPRÉSENTATION DE « L'ANNEAU DU NIBELUNG » A BAYREUTH, EN 1876.

Mort de Siegmund, deuxième acte de *la Valkyrie*. — D'après un dessin de M. Knut Ekwall.

actes, surtout dans le deuxième, où se trouve un interminable récit de Wotan. Cette partie est celle qui s'éloigne le moins de nos habitudes dramatiques et qui, par conséquent, peut le plus rapidement trouver faveur auprès d'un public encore assez peu pénétré des idées du réformateur, — et le succès qu'elle a remporté par la suite, en différentes villes, en est la preuve irrécusable. Après un court prélude impétueux qui retrace la course haletante de Siegmund, commence un acte qui dure une heure entière et qui paraît court, tant il renferme de beautés accumulées et toujours grandissantes jusqu'au point suprême, la superbe scène entre le frère et la sœur, Siegmund et Sieglinde : leur amour s'épanche en un chant d'un contour net, d'une expression brûlante, et l'hymne au printemps, que chante Siegmund lorsque les rayons de la lune pénètrent dans la salle, est d'un charme exquis.

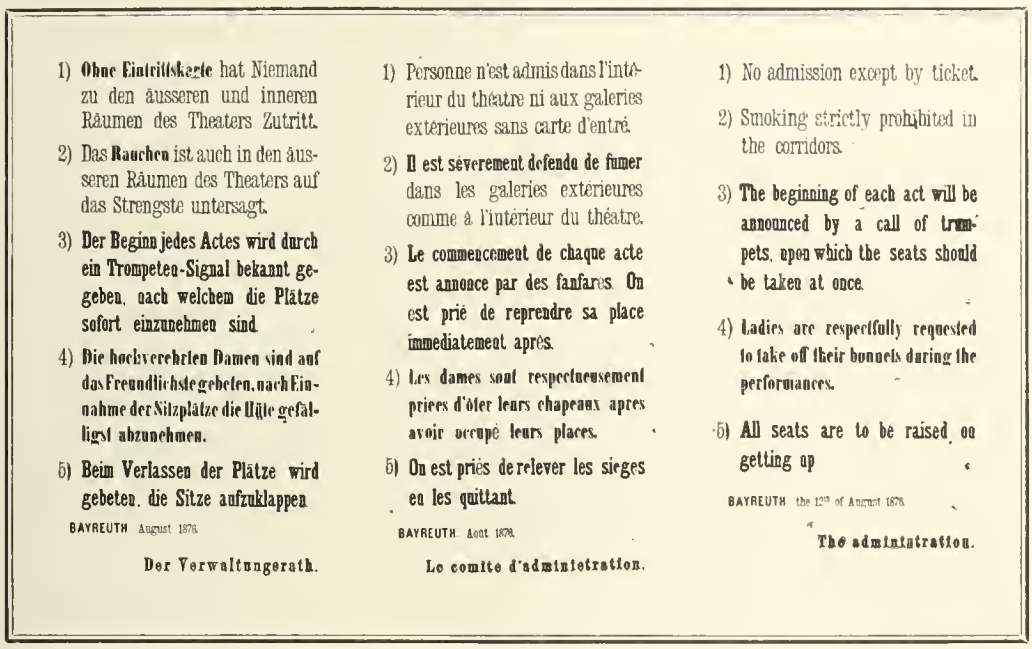
Le deuxième acte, moins bien rempli au point de vue dramatique, et languissant tant que Wotan converse avec sa fille Brunehild ou avec Fricka, sa femme, s'anime seulement à l'entrée de Siegmund, lorsqu'en refusant la gloire et les honneurs du Walhalla, s'il y doit arriver mort, sans Sieglinde, il éveille un premier sentiment d'amour au cœur de Brunehild. L'épisode du combat entre Hunding et Siegmund est aussi traité de main de maître et termine l'acte infiniment mieux qu'il n'a commencé.

Le troisième acte est un chef-d'œuvre en entier. Après la scène violente et sublime de la chevauchée des Valkyries arrivant toutes au rendez-vous, déchirant l'air de leurs cris de guerre et dominant la tempête elle-même, on suit avec anxiété l'émouvant dialogue entre Brunehild implorant grâce et son père implacable; on est frappé d'admiration par les sublimes adieux du père à sa fille, dans cette scène fantastique de la mer de feu qui monte et crépite autour de la déesse endormie. L'opéra tout entier se distingue du *Rheingold* par une allure plus hardie, par une inspiration plus hautaine et plus franche, traversée d'éclairs de tendresse et de sensibilité d'un éclat surprenant. Chef-d'œuvre, en vérité, que ce troisième acte, et deux fois chef-d'œuvre, aussi bien par l'éblouissement et la fureur de l'orchestre dans la course effrénée des Valkyries, que par l'intensité de l'expression vocale et la puissance d'émotion dans l'admirable scène entre Brunehild et Wotan.

Le premier acte de *Siegfried* fut un des grands succès de la tétralogie : tout y est vie et mouvement. Le sombre monologue de Mime, la joyeuse entrée de Siegfried, la scène, d'une énergie singulière, où le jeune héros forge son épée avec tant d'ardeur et de gaieté, tandis que grondent à côté de lui les espérances jalouses et les noirs desseins de Mime, avaient entraîné dans un succès général certains

dialogues languissants, malgré de beaux passages symphoniques, entre Mime et Wotan sous les habits d'un voyageur.

De même, au second acte, après chaque épisode un peu traînant il en arrive un délicieux, d'une poésie adorable et qui fait oublier au public les longueurs précédentes. Par exemple, après la rencontre d'Alberich avec son vieil ennemi Wotan, c'est le joli passage où Siegfried écoute les bruits de la forêt et s'essaie à imiter le chant des oiseaux avec un roseau; après le combat effroyablement bruyant de Siegfried contre le monstre, viennent ce dialogue exquis entre Siegfried et l'oiseau jaseur, qui l'avertit des astucieux projets de Mime, puis



1) **Ohne Eintrittskarte** hat Niemand zu den äusseren und inneren Räumen des Theaters Zutritt.

2) Das **Rauchen** ist auch in den äusseren Räumen des Theaters auf das Strengste untersagt.

3) **Der Beginn jedes Actes wird durch ein Trompeten-Signal bekannt gegeben, nach welchem die Plätze sofort einzunehmen sind.**

4) **Die hochverehrten Damen sind auf das Freundlichste gebeten, nach Einnahme der Sitzplätze die Hüte gefälligst abzunehmen.**

5) **Beim Verlassen der Plätze wird gebeten, die Sitze aufzuklappen.**

BAYREUTH August 1876.

Der Verwaltungsrath.

1) Personne n'est admis dans l'intérieur du théâtre ni aux galeries extérieures sans carte d'entré.

2) **Il est sévèrement défendu de fumer** dans les galeries extérieures comme à l'intérieur du théâtre.

3) **Le commencement de chaque acte est annoncé par des fanfares. On est prié de reprendre sa place immédiatement après.**

4) **Les dames sont respectueusement priées d'ôter leurs chapeaux après avoir occupé leurs places.**

5) **On est priés de relever les sièges en les quittant.**

BAYREUTH Août 1876.

Le comité d'administration.

1) No admission except by ticket.

2) Smoking strictly prohibited in the corridors.

3) **The beginning of each act will be announced by a call of trumpets, upon which the seats should be taken at once.**

4) **Ladies are respectfully requested to take off their bonnets during the performances.**

5) **All seats are to be raised on getting up.**

BAYREUTH the 12th of August 1876.

The administration.

AFFICHE COLLÉE SOUS LE PROMENOIR EXTÉRIEUR DU THÉATRE DE BAYREUTH
Pour les représentations de la tétralogie, en 1876.

la scène si nouvelle, où Wagner, par une trouvaille de génie, fait dévoiler à Mime ses mauvais desseins de l'air le plus aimable et le plus insinuant; cette façon d'exprimer la fausseté de Mime envers Siegfried est d'une invention curieuse et remarquablement rendue au double point de vue poétique et musical.

Au troisième acte, l'évocation d'Erda par Wotan est supérieure à la scène analogue du *Rheingold* et du plus grand effet ; l'épisode où Wotan veut arrêter l'élan de Siegfried n'offre pas grand intérêt ; puis l'on arrive au réveil de Brunehild, dont le salut à la nature retrouvée est de tout point magnifique, et aboutit à un duo entre elle et Siegfried, un duo véritable, où la passion éclate avec une force, une

intensité vraiment surhumaine. Il y a trois qualités maîtresses dans *Siegfried*, poussées toutes les trois au degré suprême : la gaieté juvénile, éclatante au premier acte, la fantaisie aérienne au deuxième et l'ardeur la plus passionnée au dernier; c'est là ce qui rendit plus rapides les scènes intermédiaires, légèrement fastidieuses, et ce qui causa le succès imprévu de *Siegfried*.

Le Crépuscule des Dieux, en revanche, avait complètement refroidi l'auditoire, au moins jusqu'au dernier acte. Le lugubre chant des Nornes tissant le fil de la destinée des Dieux qui finit par se briser, la séparation de Brunehild et de Siegfried, l'arrivée de celui-ci chez Gunther et la scène où il boit le breuvage d'oubli, puis l'entrevue de Brunehild avec sa sœur Waltraute, envoyée par Wotan, suivie de l'enlèvement de Brunehild par Siegfried pour le compte de Gunther, toutes ces scènes qui, ramassées en un acte, durent bien près de deux heures, valent surtout par des rappels ingénieux et des combinaisons saisissantes de motifs précédemment exposés. Au deuxième déjà, l'entrée brillante et fière de Gunther avec Brunehild, celle de Siegfried et de Gutrune, tendre et caressante, suivies de l'unique chœur et de l'unique trio qui se trouvent dans la tétralogie, avaient déjà réchauffé les auditeurs; mais c'est surtout le troisième acte, une merveille en son entier, qui éleva l'enthousiasme au niveau des soirées précédentes et transforma la fin de la tétralogie en un triomphe incontesté.

D'abord, la jolie scène de Siegfried sur les bords du Rhin, lorsque les ondines le raillent, puis les ressouvenirs de sa vie entière qui lui reviennent en mémoire, jusqu'au cri d'amour : « Brunehild, ô bien-aimée ! », sa mort et la superbe marche funèbre qui suit ; enfin l'anathème et la mort de la Valkyrie, avec l'anéantissement final, forment, dans leur ensemble, une des plus belles choses qu'on ait jamais écrites pour la scène lyrique, de quelque nom qu'on veuille qualifier cette création de génie : drame, mythe, poème ou simplement opéra. L'important est que le tableau tout entier présente une élévation de pensée, une richesse d'inspiration mélodique, une puissance de combinaisons symphoniques véritablement géniales, et qu'après un tel acte, il n'y a qu'à s'incliner devant l'artiste assez merveilleusement doué pour le créer [1].

Somme toute et malgré de durs moments, c'était là une victoire

1. Les décorations de la tétralogie avaient été brossées par les frères Bruckner, de Cobourg, d'après les maquettes du peintre Hoffmann, de Vienne; le professeur Dœppler, de Berlin, avait dessiné les costumes; les armures sortaient des fabriques de Meiningen, et les machines avaient été combinées par M. Brandt, de Darmstadt, qui avait surveillé avec un soin particulier tout ce qui concernait l'éclairage de la scène, afin d'obtenir des résultats saisissants, des effets de lumière et de nuit correspondant aux jeux du théâtre avec une merveilleuse exactitude.

LE ROCHER DES VALKYRIES.

Acte III de *la Valkyrie*. — D'après le croquis original de M. Joseph Hoffmann

éclatante pour ce créateur à la volonté de fer qui suivait son projet depuis vingt-cinq ans, qui avait réalisé l'irréalisable et qui donnait au monde entier le spectacle stupéfiant de sa propre apothéose. Aussi comprend-on presque, à tout bien peser, la prodigieuse infatuation de l'homme et son terrible orgueil : aux cris d'un auditoire enthousiasmé qui veut saluer le maître et fêter ses interprètes dévoués, il reparaît seul en redingote, en pantalon de toile, et remercie spectateurs et artistes dans un *speech* qu'il termine par ces paroles qui manquaient au moins de clarté : « Nous vous avons montré ce que nous voulons et ce que nous pouvons, quand toutes les volontés sont tendues vers un même but; si de votre côté vous nous soutenez, alors nous aurons un art. » Quelle déplorable manie de parler, quand on a si peu la parole à commandement et qu'elle trahit toujours votre pensée! A ces mots, qui sonnaient étrangement dans le pays de Bach et de Beethoven, d'Haydn et de Mozart, de Weber et de Schumann, l'auditoire reste interloqué; mais il veut payer sa dette aux artistes et les réclame à grands cris, surtout Richter, le chef d'orchestre, et Mme Materna.

Wagner reparaît, toujours seul, et semble ainsi vouloir affirmer que tout s'efface autour de lui dans ce jour de triomphe : alors, folle d'enthousiasme, une Italienne, Mme Lucca, le salue de cette bizarre exclamation : « *Viva il maestro, le plus grand de tous les maestros, je suis très contente; nous vous remercions tous!* » Puis le rideau se referme sans qu'aucun artiste ait pu répondre à l'appel du public. Et cependant n'eût-il pas été convenable que Wagner associât dès le premier jour à son succès ceux qui y avaient travaillé avec tant d'ardeur et de passion, des artistes comme Betz, superbe en tout point dans le rôle de Wotan, écrit malheureusement trop bas pour lui; comme Mme Materna, incomparable en Brunehild; comme M. Vogl, étourdissant de vie et d'entrain dans Loge, le dieu du feu; comme M. Niemann qui n'avait plus que les restes d'une belle voix, mais qui jouait Siegmund d'une façon très dramatique; ou comme M. Unger, chanteur peu expérimenté, mais énergique et vigoureux dans Siegfried. Et Mme Jaïde (Erda), et M. Niering (Hunding), et Mme Scheffzki (Sieglinde), et MM. Schlosser, Gura, Kœgel et Hill (Mime, Gunther, Hagen, Alberich), et Mmes Grün et Haupt (Fricka et Freia), et Mlles Lilli et Marie Lehmann et Mme Lammert, les trois délicieuses filles du Rhin!

Le 18 août, un banquet d'honneur était offert, — formule consacrée, — à Richard Wagner et aux artistes par les soi-disant patrons de l'œuvre et par ceux des spectateurs qui avaient voulu s'y associer, car, en arrivant la veille dans la salle de spectacle, chacun avait pu trouver à sa place une invitation à souscrire à ce repas, moyennant 5 marks

REPRÉSENTATION DE « L'ANNEAU DU NIBELUNG » A BAYREUTH, EN 1876.

Le réveil de Brunehild, troisième acte de *Siegfried*. — D'après un dessin de M. Knut Ekwall.

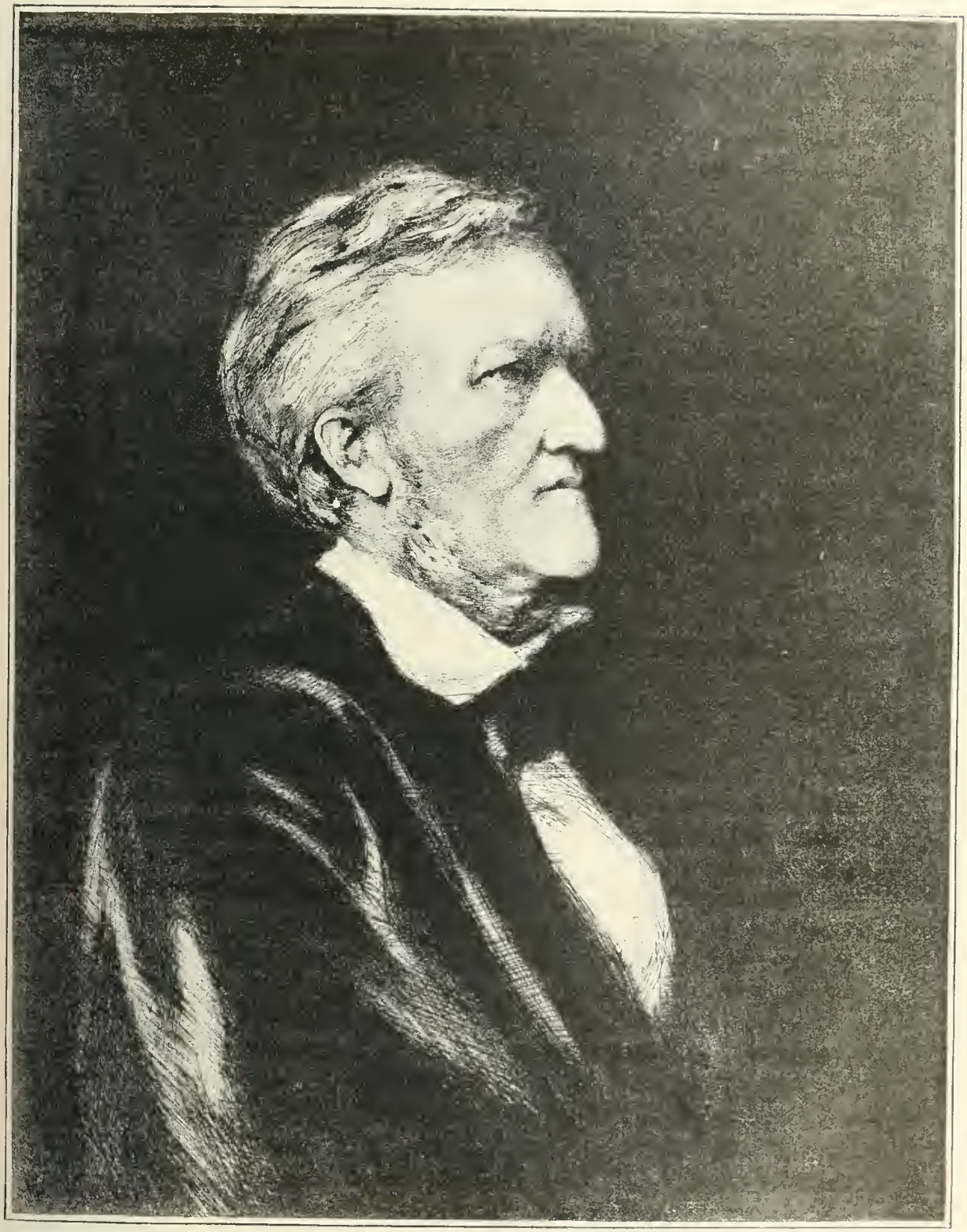
(6 fr. 25) par tête[1]. Le héros de la fête ne se tenait pas d'impatience de parler et, dès qu'il en trouva l'occasion, il se leva pour remercier les assistants de leurs sympathies, les exécutants de leur collaboration désintéressée et surtout les premiers patrons de l'entreprise, qui n'avaient pas douté de l'avenir de son œuvre, à une époque où la presse et le public se liguaient pour le combattre et l'écraser.

Et comme on lui avait rapporté le mauvais effet produit par sa brève allocution de la veille, il s'en expliqua le plus simplement du monde, avec une bonhomie charmante : il n'avait nullement voulu dire, ainsi qu'on l'avait compris, qu'avant sa venue l'art musical n'existait pas en Allemagne ; il avait seulement répété ce qu'il avait dit cent fois : à savoir que l'opéra allemand n'avait pas jusqu'alors une physionomie propre, un caractère individuel comparable à celui de l'opéra français ou de l'opéra italien. Le monde entier, dit-il en substance, connaît l'opéra italien, l'opéra français ; il connaît aussi des opéras allemands, mais non l'opéra allemand. La création de l'opéra allemand, du théâtre qui caractérise la race germanique dans sa plus haute manifestation d'art, telle est l'œuvre à laquelle Richard Wagner convie tous ses compatriotes, et c'est pour cela qu'il leur dit : « Voulez-vous un art ? cela dépend de vous. Ayez une volonté, vous aurez un art, un art nouveau, un théâtre national[2]. » A la bonne heure, et voilà qui peut se soutenir.

Après ce petit discours, Wagner fit le tour de la table, en donnant le bras à la comtesse de Schleinitz qui avait fait une propagande acharnée en sa faveur dans les hautes classes de Berlin ; puis, Mme Lucca lui ayant posé sur la tête une couronne d'argent, il acheva sa tournée avec cet ornement, en riant lui-même, ôtant sa couronne pour saluer et se couronnant derechef, heureux, radieux et bon enfant. M. Duncker, membre du Parlement, dit alors quelques paroles sur le caractère national de cette œuvre d'art, puis le comte Apponyi, de Buda-Pesth, parlant au nom des étrangers, prononça ce petit discours, d'un jet éloquent et poétique : « Pareil à Siegfried, Wagner marche sans crainte à la conquête d'une femme céleste, la tragédie. Comme le héros alle-

1. Le texte de cette circulaire, émanant de Wagner lui-même ou du restaurateur et qu'aucun patron n'avait signée, est au moins curieux à conserver : « M. Richard Wagner *désire* se trouver réuni, dans un souper, a ses patrons, protecteurs et amis, en compagnie des artistes et toutes autres personnes ayant concouru aux représentations actuelles. *Pour répondre à ce désir*, nous avons l'honneur de vous inviter cordialement à prendre part au souper qui aura lieu le 17 août, à sept heures et demie, dans la grande salle du restaurant du théâtre. Le prix de la souscription est fixé à 5 marks par tête (sans le vin, bien entendu). On est prié d'envoyer son adhésion le 17, à neuf heures du matin au plus tard. » Voilà comment s'organise une manifestation « spontanée » en l'honneur d'un grand homme. Si l'appel n'avait pas été entendu, on désavouait le restaurateur qui avait battu la caisse pour son propre compte, et tout était dit. — Du 17, le banquet dut être reporté au 18 août, par suite de l'indisposition de Betz qui avait fait reculer les deux dernières parties de la tétralogie au 16 et au 17.

2. *Lettres de Bayreuth : l'Anneau du Nibelung*, par M. Ch. Tardieu (Bruxelles, chez Schott, 1883).



RICHARD WAGNER EN 1877.

D'après le portrait de M. Herkomer, gravé par lui-même à l'eau-forte.

mand, il passa, sans trembler, au travers des flammes ardentes de l'envie et de la haine. Comme lui, il a réveillé la belle endormie qui, depuis des siècles, fut le but inaccessible des efforts de tant de génies. Wagner aussi a forgé un glaive, a brandi une épée. Nothung, c'est sa divine musique où il a fondu les tronçons des arts de tous les peuples ! Et nous, ses admirateurs et ses amis, nous pouvons lui répéter ce que Brunehild disait à celui qui la réveilla : « Gloire à toi, lumière triom-« phante ! »

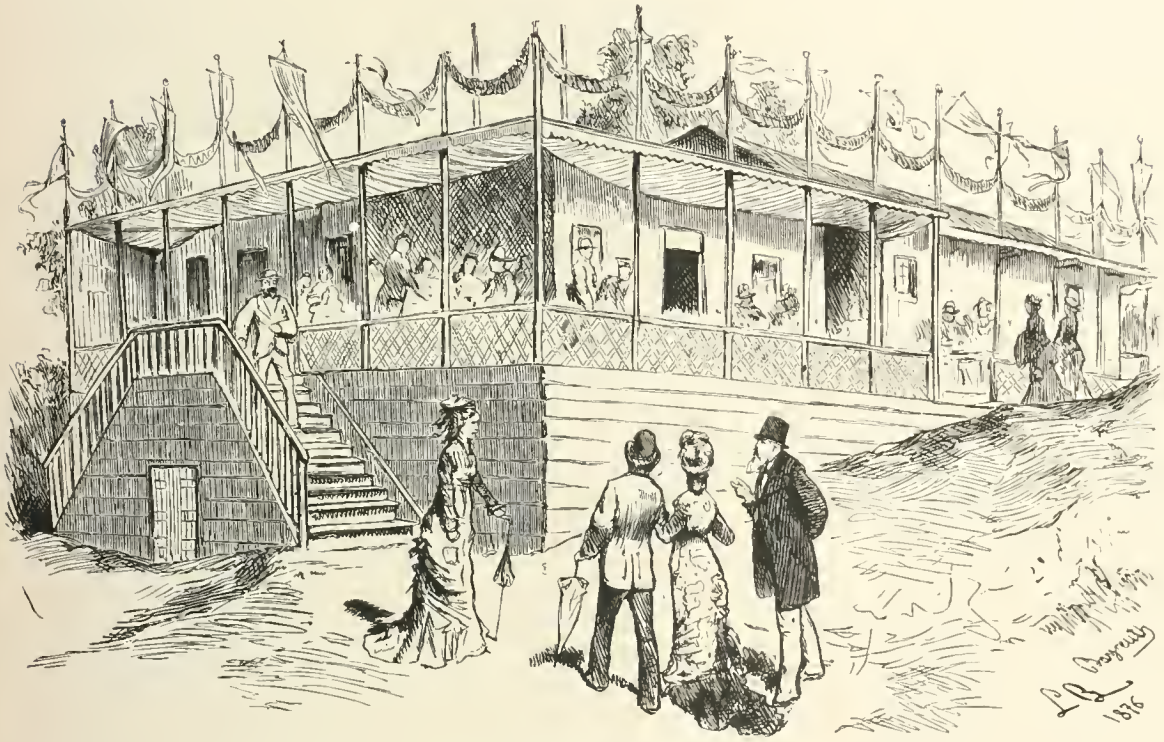
Enfin, après peu de mots de M. Ludwig Nohl, après une allocution d'un spectateur russe qui s'exprima dans sa langue et ne fut entendu de personne, Wagner reprit la parole afin de remercier tous les orateurs, et surtout son plus fidèle ami, son protecteur, le premier de ses patrons à coup sûr, celui qui avait relevé son courage à l'heure du plus profond abattement, qui avait lutté et vaincu pour lui dans le temps de l'exil : Franz Liszt. Et le beau-père et le gendre, émus et joyeux, tombèrent dans les bras l'un de l'autre, aux acclamations de cinq cents convives attendris.

Le lendemain il y eut grande soirée chez Richard Wagner : Liszt et sa fille en faisaient les honneurs avec lui. Cette réception priée réunit autour du maître, de neuf heures à minuit, soixante à quatre-vingts invités, heureux de fêter avec lui sa victoire : artistes, chanteurs, chefs d'orchestre, amis d'ancienne date, patrons de l'œuvre, etc. Il y avait dans le nombre une Française, Mme Judith Gautier, et quatre ou cinq Français, entre lesquels brillait M. Saint-Saëns. Wagner, d'excellente humeur, causait le plus gaiement du monde et se démenait comme un diable : il entonnait le chant du Walhalla à tue-tête, il grimpait sur une chaise afin d'atteindre à l'oreille de cet admirateur russe, haut de six pieds, qui lui avait porté la veille un toast des plus chaleureux; on l'entendit même, en voyant ces Français s'associer sincèrement à son triomphe, atténuer le fâcheux effet produit par certains écrits et dire dans un accès de franchise : « Eh! mon Dieu oui! nous autres Allemands, nous sommes lourds ! »

M. Saint-Saëns, prié de se faire entendre, répondit à cette politesse en improvisant pendant un quart d'heure à peu près, sur des fragments de la tétralogie, à commencer par *la Gœtterdæmmerung,* pour finir par *le Rheingold;* puis il joua sa *Danse macabre,* et de la belle manière. On circulait, jusque-là, de droite et de gauche; on causait avec les gens qu'on connaissait dans cette soirée sans programme arrêté ; mais quel silence et quelle attention lorsque Liszt se mit à son tour au piano ! Pendant une grande heure, il tint toute l'assemblée sous le charme en exécutant plusieurs de ses œuvres inédites, tant valses qu'impromptus :

plus de musique possible après qu'il eut fini. Ce fut lui le lion de la soirée, et le pianiste français, visiblement ennuyé d'avoir paru vouloir se mettre en ligne, alors qu'on l'avait sollicité, fut le premier à rendre hommage au vieux maître. « C'est à décourager tous les pianistes », disait-il sous une forme ultra-pittoresque à l'un de ses compatriotes présents à la fête, et, sans fausse modestie, il se rangeait au nombre de ces déshérités de l'art.

La demeure princière que Wagner s'était fait construire à sa guise



UN DES RESTAURANTS DU THÉATRE, A BAYREUTH, EN 1876.
D'après un croquis original.

était située à l'extrémité de la ville opposée au théâtre, au bout du Rennweg (Chemin du renne), qui porte aujourd'hui le nom de Richard Wagner[1]. Après avoir franchi la grille, une petite avenue aboutit à un rond-point fleuri où trône un énorme buste en bronze du roi; face à l'avenue est la maison, construite en pierres d'un gris roux, presque carrée, sans autre ornement extérieur qu'un *sgraffito,* sorte de

1. Dans les premiers temps de son séjour à Munich et tandis qu'on bâtissait sa demeure définitive, Wagner habitait une petite maison sur le boulevard *Dammallee*. C'est là qu'en 1873, un jeune compositeur français, muni d'une lettre d'introduction de Liszt, fut très aimablement reçu par Mme Wagner, mais ne put apercevoir Wagner que de dos, à travers deux portes ouvertes, tant le maître était alors absorbé par la composition des dernières scènes de *la Gœtterdæmmerung*.

fresque en noir et blanc, mélange de grisaille et de camaïeu, dont on ornait autrefois les façades des maisons en Italie, et que l'on trouve encore dans beaucoup de villes de la péninsule. Cette composition allégorique, due au peintre d'histoire Robert Krausse, représente le dieu Wotan, dans son costume de voyageur, de *Siegfried,* et sous les traits du regretté ténor Louis Schnorr. D'un côté se tient Mme Schrœder-Devrient, costumée en Tragédie; de l'autre, Mme Cosima Wagner, incarnant la Musique, conduit vers l'autel de la Tragédie Siegfried enfant, qui n'est autre que son propre fils, Siegfried Wagner : le tout symbolise l'union de la musique et de la tragédie sous l'influence et pour la glorification du mythe germanique. Le maître a dénommé cette habitation *Wahnfried* (Apaisement de mes illusions), et sur la façade on lit l'inscription suivante, en lettres d'or, sur trois plaques de marbre rosé :

HIER WO MEIN WÄHNEN FRIEDEN FAND — WAHNFRIED — SEI DIESES HAUS VON MIR GENANNT

PUISQU'ICI MES ILLUSIONS ONT TROUVÉ LEUR APAISEMENT — WAHNFRIED — TEL EST LE NOM QUE JE DONNE A CETTE MAISON

On entre d'abord dans un petit vestibule, puis dans une grande salle dallée, éclairée par le haut, ornée des bustes du roi de Bavière, de Wagner et de sa femme, et de statuettes en marbre, présents du roi, qui représentent les héros des premières œuvres du maître. En haut, court une frise en grisaille, où se détachent de petits tableaux retraçant les principaux épisodes du poème original des *Nibelungen;* de plus, un orgue américain à tuyaux apparents, sans valeur. A moitié de la hauteur, règne une galerie circulaire sur laquelle donnent les chambres à coucher, et ornée elle-même de paysages d'Asie, à l'aquarelle, par Hillebrand. A droite de cette sorte de galerie ou de *hall,* la salle à manger; à gauche, le petit salon de Mme Wagner, décoré du nom de Liszt, très coquet, plein d'objets d'art, avec un fouillis d'étoffes jetées sur tous les meubles. Au fond, le grand salon carré terminé par une vérandah ronde et totalement garni de corps de bibliothèque emplis de beaux livres, car Wagner fut, toute sa vie, un grand liseur : « Tout ce qui mérite d'être lu, disait-il, mérite d'être relu »; et il excellait à lire à haute voix des scènes de Shakespeare ou des pièces comiques dont il se divertissait comme un enfant.

Ce salon, qui forme encore la grande pièce de réception, renfermait de nombreux portraits. Au-dessus de la porte d'entrée, celui de Beethoven; à sa droite, Gœthe; à sa gauche, Schiller; ici, le portrait de Mme Wagner, celui de son père et celui de son mari, par Lenbach;

REPRÉSENTATION DE « L'ANNEAU DU NIBELUNG » A BAYREUTH, EN 1876.

Cortège funèbre de Siegfried, troisième acte du *Crépuscule des Dieux*. — D'après un dessin de M. Knut Ekwall.

là, les bustes de la Schrœder-Devrient et de Schnorr de Carolsfeld; enfin les portraits du roi de Bavière et de Geyer, le second père de Wagner. Plus tard, après l'extension des Sociétés wagnériennes, on a décoré la voussure du plafond, dans cette pièce d'honneur, avec les écussons des principales villes adhérentes à l'Association. Derrière la maison, s'étend un jardin modeste, dont les arbres se confondent avec ceux du parc royal; des fleurs à profusion, une serre pleine de plantes recherchées, une grande volière peuplée de paons, de faisans, de pigeons d'espèce rare; un petit bouquet d'arbres, et dans ce massif un tombeau que Wagner s'était fait préparer d'avance, avec une énorme pierre tumulaire de très beau marbre gris veiné de blanc, lisse, ornée d'une seule moulure très simple sur les bords. Pas le moindre emblème, aucune inscription; le monde entier saura toujours qui repose là[1].

La deuxième série des représentations de *l'Anneau du Nibelung* confirma l'impression de la première, en accentuant le succès. *Le Rheingold* et *Siegfried* furent également appréciés, et *la Valkyrie,* mieux interprétée et mieux mise en scène, fut encore plus admirée : à la fin de cette seconde soirée on rappela à grands cris l'auteur, qui refusa de se montrer; il ne consentit à venir saluer le public qu'après la dernière scène de *la Gœtterdæmmerung* et encore se fit-il longtemps prier. On s'attendait, connaissant son faible, à lui voir prononcer une allocution, mais lui, saluant de nouveau, fit signe qu'il n'avait rien à dire et se retira comme il était venu. Son silence alors, fut applaudi plus fort que n'eût été son discours; n'avait-il vraiment rien à dire, ou bien doutait-il pour une fois de ses moyens oratoires après avoir été si mal compris lors de sa première allocution?

Il n'en fut pas de même à la fin de la troisième série. Aussitôt après la fermeture du rideau, il s'avança sur le devant de la scène et : « Les *Bühnenfestspiele* (pièces de fête théâtrale) sont à leur terme, dit-il. Reviendront-ils? Je l'ignore et cela dépend de la puissance divine. » Ensuite, il rappela qu'il avait esquissé cette œuvre, avec foi dans le génie allemand, qu'il l'avait achevée pour la gloire de son auguste bienfaiteur, le roi Louis II, présent à cette scène émouvante. Il célébra en des termes exaltés la part que le roi avait prise à la réalisation de l'entreprise, il le remercia de toutes ses grâces et faveurs; puis, revenant sur le trouble qui, à l'issue de la première exécution,

1. « La vie du maître était des plus régulières, dit Mme Gautier, surtout lorsqu'il poursuivait un travail pressé et fatigant. A six heures, il se levait, mais après son bain se recouchait et lisait jusqu'à dix heures; à onze heures, il se mettait au travail jusqu'à deux heures; après le dîner, il se reposait un instant, toujours en compagnie d'un livre; de quatre à six, il faisait une promenade en voiture, puis se remettait à l'ouvrage jusqu'au moment du souper, à huit heures; la soirée se passait en famille très gaiement, et avant onze heures tout le monde était couché. »

avait dénaturé l'expression de sa pensée, il espérait, dit-il, ne devoir plus être accusé d'orgueil, s'il disait qu'avec l'œuvre qu'on venait d'achever un pas était accompli pour l'indépendance de l'art allemand. Ce pas avait-il été heureux? L'avenir seul en devait décider; mais, quand bien même ces exécutions n'auraient été qu'une tentative, elles ne seraient probablement pas sans profit pour l'art national. Il adressait enfin de chaleureux compliments à ses dévoués collaborateurs..... A ce moment, le rideau s'ouvrait derrière lui et tous les artistes apparaissaient groupés sur la scène autour du chef d'orchestre, Hans Richter. Puis une dernière parole d'adieu de Wagner au public, et le rideau

COMPOSITION DU PEINTRE KRAUSSE
Pour la façade de la maison de Wagner, à Bayreuth.

se referma : les représentations de la tétralogie avaient pris fin. Pour en conserver à jamais le glorieux souvenir, Wagner fit frapper des médailles commémoratives en argent, en bronze et en cuivre. Une seule, en or et de plus grand module, était destinée au roi Louis II : unique exemple assurément, dans l'histoire, d'un sujet décorant son souverain.

C'était, en somme, un très beau triomphe, eu égard surtout à la grandeur de l'entreprise, et cependant Wagner ne se tint pas pour satisfait. Lui qui avait si bien dit, dès 1851, qu'*une seule exécution* de son mythe en quatre parties lui suffirait et qu'une seconde exécution lui semblait tout à fait superflue, il n'avait pas encore assez de cette seconde et même d'une troisième ; il garda rancune aux princes qui étaient venus

à Bayreuth, de leur indifférence apparente et de leur parcimonie à l'égard de la tétralogie : il aurait voulu qu'ils la fissent jouer un peu partout.

N'est-ce pas là ce que signifiait un passage de *l'Œuvre et la mission de ma vie?* « Il devint de toute évidence qu'on n'avait même pas compris le but où tendaient mes efforts, dans un intérêt général et non plus personnel. Même en présence de cet heureux résultat, nul représentant de l'autorité gouvernementale n'eut l'idée de provoquer une action déterminante, afin de réaliser ce qui venait d'être

WANHFRIED,
Habitation de Richard Wagner
à Bayreuth.

démontré possible en tout point pour l'amélioration de l'art national..... Aussi, dans le temps même où je jugeais opportun de pousser vigoureusement vers l'institution que je rêvais d'établir, par des représentations modèles régulièrement répétées, tout le poids de cette entreprise retomba sur moi ; on me laissa seul la poursuivre et l'achever, comme une fantaisie individuelle, sans portée et sans intérêt. »

Et, pour comble d'ironie, il se produisait justement ce que Wagner redoutait par-dessus tout : la tétralogie, en dehors de Bayreuth, était

UNE SOIRÉE CHEZ RICHARD WAGNER.

Dessin original de M. L. Bechstein.

Joseph Rubinstein. Hans Richter.
Mlle Lilli Lehmann. Richard Wagner.
Mme Materna Betz.
Wilhelmy. Niemann.
Brandt, le machiniste.

exécutée assez rarement dans son entier, comme il l'aurait souhaité ; et même les représentations intégrales données à Munich, Vienne, Leipzig, Hambourg, etc., ne modifiaient en rien le train musical ordinaire. Il arrivait au contraire assez souvent que différentes villes représentaient tantôt une partie, tantôt une autre, et l'auteur assistait de la sorte à ce spectacle écœurant, disait-il, de voir son œuvre ainsi morcelée en quatre pièces distinctes, qu'on jouait exactement comme un opéra quelconque, comme un « morceau de répertoire », pour employer sa propre expression de mépris.

Lui, si rebelle naguère à cette idée, il trouvait cependant un bon côté à cet émiettement de son œuvre : c'est que le public marquait de la satisfaction, même quand ces divers fragments étaient joués sans la moindre intelligence de la conception générale, et que l'ouvrage soulevait partout les applaudissements, malgré les milieux défavorables où il se produisait et les coupures qui le défiguraient. Il espérait qu'en présence de ce succès par fragments, un temps viendrait où l'on exécuterait l'ouvrage entier dans toute l'Allemagne à certains jours de fête; il l'espérait quoiqu'il eût écrit autrefois le contraire, — à la lettre ; — il prétendait enfin que son ouvrage fût officiellement imposé comme le type absolu du nouvel art allemand, de l'art anti-français..... Mais il mourut avant d'avoir vu cet espoir rempli; car les représentations de la tétralogie données à Berlin, de son vivant, par une troupe recrutée pour la circonstance et dans un théâtre d'ordre secondaire, furent un cas isolé, sans influence même locale, et n'apportèrent aucun changement au cours habituel de la vie musicale à Berlin.

Cet espoir était d'autant plus ambitieux que, même au delà du Rhin, plusieurs écrivains, tout en admirant l'œuvre en elle-même et l'extraordinaire force de conception du maître, combattaient très vivement sa prétention de déterminer par la tétralogie la forme idéale et définitive de l'art national allemand. A leurs yeux, Wagner, avec ses restitutions savantes et ses imitations peu dissimulées du théâtre grec, était moins franchement national, moins issu naturellement du sol allemand que Weber qui a si fidèlement rendu le milieu où il a vécu, le sentiment, la rêverie, les harmonies de la forêt, le fantastique naïf dont il avait l'esprit imbu. Comment donc, disaient ces critiques, attribuer aux œuvres de Wagner, presque exclusivement et par excellence, ce caractère national, alors qu'elles procèdent si visiblement du théâtre grec et que cette origine, cette ressemblance ont été d'ailleurs revendiquées, comme titres de gloire, par ceux qui ont le mieux expliqué et transmis aux adeptes la pensée du maître? Or, se peut-il voir deux civilisations, deux sols, deux climats plus différents que ceux de la

DER RING DES NIBELUNGEN.

ERSTE AUFFÜHRUNG IM JAHRE 1876.

VORABEND : DAS RHEINGOLD.

Wotan : *Franz Betz.* — **Donner** : *Eugen Gura.* — **Frch** : *George Unger.* — **Loge** : *Heinrich Vogel.* — **Alberich** : *Karl Hill.* — **Mime** : *Karl Schlosser.* — **Fasolt** : *Albert Eilers.* — **Fafner** : *Franz von Reichenberg* — **Fricka** : *Friederike Grün.* — **Freia** : *Marie Haupt.* — **Erda** : *Louise Jaide.* — **Woglinde** : *Lilli Lehmann.* — **Wellgunde** : *Marie Lehmann.* — **Flosshilde** : *Minna Lammert.*

ERSTER TAG : DIE WALKÜRE.

Siegmund : *Albert Niemann.* — **Hunding** : *Joseph Niering.* — **Wotan** : *Franz Betz.* — **Sieglinde** : *Josephine Schefzky.* — **Brünnhilde** : *Amalie Materna.* — **Fricka** : *Friederike Grün.* — **Gerhilde** : *Marie Haupt.* — **Helmwige** : *Lilli Lehmann.* — **Ortlinde** : *Marie Lehmann.* — **Waltraute** : *Louise Jaide.* — **Siegrune** : *Antonie Amann.* — **Rossweisse** : *Minna Lammert.* — **Grimmgerde** : *Hedwig Reicher.* — **Schwertleite** : *Johanna Wagner.*

ZWEITER TAG : SIEGFRIED.

Siegfried : *Georg Unger.* — **Mime** : *Karl Schlosser.* — **Der Wanderer** : *Franz Betz.* — **Alberich** : *Karl Hill.* — **Fafner** : *Franz von Reichenberg.* — **Erda** : *Louise Jaide.* — **Brünnhilde** : *Amalie Materna.*

DRITTER TAG : GÖTTERDÄMMERUNG.

Siegfried : *Georg Unger.* - **Gunther** : *Eugen Gura.* - **Hagen** : *Gustav Siehr.* - **Alberich** : *Karl Hill.* — **Brünnhilde** : *Amalie Materna.* — **Gutrune** : *Mathilde Weckerlin.* — **Waltraute** : *Louise Jaide.* — **Die drei Nornen** : *Johanna Wagner. Josephine Schefzky. Friederike Grün.* — **Die drei Rheintöchter** : *Lilli und Marie Lehmann. Minna Lammert.* — **Fürher der Mannen** : *Herrlich. Bürger, Weiss. Koch. Eilers, Reichenberg. Niering.*

Orchesterleitung : *Hans Richter.* — **Scenische-Leitung** : *Karl Brandt.* — **Decorationen** : *Joseph Hofmann. Gebrüder Brückner.* — **Costüme** : *Emil Döpler.* — **Choreographie** : *Richard Fricke.*

Gewidmet von den Baumeistern :
Carl Wölfel, Conrad Weiss, Chr. Vogel u. P. Schäferlein.

PIERRE COMMÉMORATIVE DES REPRÉSENTATIONS DE LA TÉTRALOGIE, EN 1876.

Grèce et de la Germanie? Et voilà comment Wagner, en cherchant à s'attribuer une filiation aussi glorieuse, avait fourni lui-même des armes à ceux qui, tout en confessant son prodigieux génie, niaient que la tétralogie incarnât l'art national et que l'Allemagne eût trouvé là ce que possédaient l'Italie et la France : un drame lyrique ayant des traits et un organisme issus des entrailles de sa race et de son sol.

Ces critiques, écloses en pays d'outre-Rhin et très clairement résumées dans un article littéraire important de M. Gustave Frédérix, témoignent de la culture d'esprit de leurs auteurs; mais elles dévient et ne frappent pas juste. En effet, elles portent moins sur l'œuvre

MÉDAILLE COMMÉMORATIVE DES FÊTES DE BAYREUTH,

Gravée par M. Ch. Wiener, de Bruxelles, et communiquée par M. C. G. Thieme.

Face : Portrait de Richard Wagner.

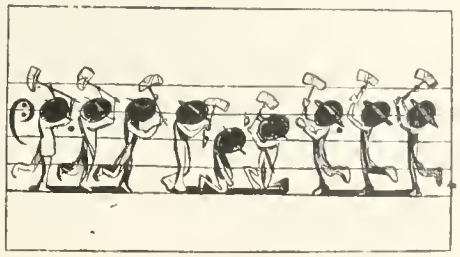
Revers (d'après l'esquisse originale du prof. Adolphe Schmitz, de Dusseldorf) : Représentation des principaux personnages de Richard Wagner. A droite, le Hollandais, Lohengrin, Tannhæuser, Hans Sachs et Tristan; à gauche, Brunehild, Wotan, Siegfried et les Filles du Rhin.

elle-même, création de génie à l'abri de toute contestation sérieuse, que sur les conditions matérielles dans lesquelles l'auteur avait tenu à la produire en public, pensant lui imprimer de la sorte un caractère authentiquement national. Or, il en était advenu tout le contraire. Par le côté purement décoratif, par l'ensemble de ce théâtre et ses dispositions architecturales, par le retour régulier de ces jeux solennels, Wagner se rattache, ainsi qu'il prétendait le faire, aux fêtes religieuses et théâtrales de la Grèce antique; mais ce n'est là qu'un appareil emprunté, et le sujet sur lequel il a fixé son choix est d'essence absolument germanique, comme la musique dont il l'a enrichi découle des sources allemandes les plus pures. Qu'on s'occupe du poème ou qu'on

étudie la partition, bien osé serait celui qui méconnaîtrait dans la tétralogie une œuvre d'art toute nourrie des sucs de la terre allemande et revêtue après coup de cette parure néo-hellénique : aussi convient-il de l'en dépouiller pour juger l'œuvre en soi, pour clairement discerner comme elle plonge ses racines au plus profond du sol germain.

Pour conserver et transmettre aux âges futurs le souvenir d'un événement extraordinaire, qui demeurera probablement sans second dans l'histoire de l'art musical, comme il était sans précédent, il ne suffisait pas d'une médaille ; il convenait d'en perpétuer la mémoire par un monument de marbre et de pierre, capable de résister aux attaques du temps : c'est ce qui fut fait. Le théâtre de Bayreuth, à l'origine, avait une façade arrondie et la galerie du rez-de-chaussée, qui contournait cette façade, était à air libre, en façon de promenoir couvert où l'on pouvait se tenir en cas de pluie durant les entr'actes, pour aspirer l'air frais du dehors. Entre les représentations de la tétralogie et celles de *Parsifal,* tout en laissant cette galerie ouverte à ses deux extrémités, on appliqua contre le milieu de la façade un avant-corps rectangulaire, et, sous la partie du promenoir garantie des vents par cette construction nouvelle, on érigea, dans un encadrement de pierre, une dalle de marbre noir relatant la représentation de *l'Anneau du Nibelung* en l'année 1876, avec les noms, gravés en or, de tous les artistes qui avaient pris part à cette solennité. Ce fut un hommage rendu au maître et à ses interprètes par les architectes, dont les noms sont plus modestement inscrits en lettres noires, au bas du monument.

Sur cette dalle commémorative, au-dessous de ce titre, point de nom d'auteur, non plus que d'inscription sur la pierre tumulaire de Wahnfried. Comme il reste entendu que la postérité la plus lointaine, en déchiffrant sur la pierre effritée un titre presque effacé par le temps et des noms de chanteurs tombés dans l'oubli, se rappellera toujours quel homme de génie a créé ce chef-d'œuvre impérissable, quel géant dort dans ce tombeau son dernier sommeil !



LE MOTIF DE LA FORGE ANIMÉ.

Tiré de *Schultze et Müller à l'Anneau du Nibelung*, 1885.

CHAPITRE XIV

CONCERTS A LONDRES. — LA TÉTRALOGIE A BERLIN
PARSIFAL A BAYREUTH

A représentation de la tétralogie à Bayreuth eut un contre-coup presque immédiat à Paris. L'automne venu, M. Pasdeloup, à l'affût de toutes les nouveautés intéressantes pour ses Concerts populaires, crut de son devoir d'exécuter un des plus beaux fragments de l'ouvrage qui venait d'avoir un tel retentissement par toute l'Europe, et il inscrivit la marche funèbre de Siegfried, tirée de *la Gœtterdæmmerung* (*le Crépuscule des Dieux*), sur son programme du 29 octobre 1876; ce morceau précédait immédiatement l'ouverture du *Freischütz*, qui terminait le concert. Mais une cabale avait été organisée en se couvrant du grand mot de patriotisme, et, dès avant que le morceau commençât, une portion du public, assez faible il est vrai, mais décidée à user de tous les moyens et munie dans ce dessein de sifflets à roulette, se mettait à faire un tapage indescriptible. Cependant, l'assistance presque tout entière, ayant protesté contre cette violence faite à sa liberté et manifesté énergiquement la volonté d'entendre le morceau annoncé, la marche funèbre de Siegfried fut exécutée au milieu d'un silence complet; à la fin même, les bravos étaient de beaucoup plus nombreux que les sifflets, lorsque quelques enthousiastes maladroits demandèrent *bis*.

Mais M. Pasdeloup, homme prudent, était si bien décidé à ne pas recommencer, qu'il fit aussitôt attaquer l'ouverture du *Freischütz*. A ce moment, la fureur des opposants ne connut plus de bornes et ils sifflèrent de toutes leurs forces. Quatre fois M. Pasdeloup voulut recommencer *le Freischütz*, quatre fois la foule ahurie et qui ne reconnaissait pas le début si caractéristique d'un chef-d'œuvre souvent applaudi par elle, siffla Weber pour Wagner. M. Pasdeloup essaie alors de parler : peine perdue; il se décide enfin à reprendre une cinquième fois *le Freischütz*; tout l'andante est couvert par des vociférations, et c'est seulement lorsque éclate l'*allegro* que les cabaleurs, surpris et confus en percevant ce motif bien connu, se hâtent d'applaudir à tout rompre

pour colorer leur méprise : les uns sifflaient encore Weber que d'autres l'applaudissaient. Jamais, enfin, depuis les glorieuses représentations de *Tannhæuser,* foule rassemblée dans un théâtre ou dans un cirque n'avait prouvé avec plus d'éclat son ignorance et sa versatilité.

Ce fut bien pis quand les journaux se mirent de la partie ; ce conflit inattendu fit tant noircir de papier et débiter de sottises qu'on a peine à s'y retrouver. D'abord, la plupart des écrivains qui se jetèrent dans la mêlée étaient aussi ignorants de la question posée par l'œuvre que

LE THÉATRE DE BAYREUTH DANS SON ÉTAT ACTUEL
Avec l'avant-corps rectangulaire ajouté au printemps de 1882.

de l'œuvre elle-même, et, pour mieux charger le pauvre M. Pasdeloup, pour incriminer avec plus de vraisemblance son manque de patriotisme, ils crièrent bien haut qu'on n'avait pas entendu une seule note de Wagner aux Concerts populaires depuis 1870 : c'était là une erreur manifeste, car, depuis deux ans déjà, ses principales compositions revenaient régulièrement sur les programmes de M. Pasdeloup sans soulever aucun tumulte : tout au plus les sifflets de rigueur lancés par des opposants désespérés ou par de mauvais plaisants en humeur de rire ; il était dans la tradition, pour s'amuser, de siffler quoi que ce fût de Richard Wagner.

Il faut savoir aussi que les plus forcenés dans l'affaire étaient certains écrivains engagés par des articles, méprisants ou joyeux, écrits jadis à propos de *Tannhæuser,* et qui, ne pouvant pardonner au compositeur de s'être relevé du verdict rendu par eux à la venvole, séchaient de voir le monde musical ne tenir aucun compte de leur arrêt et désespéraient d'imposer leur opinion, même en France. Alors quoi de plus habile que de proscrire l'homme au lieu du musicien, en raison non de ses œuvres, mais de sa nationalité? Le fait est patent : le tapage organisé ce jour-là n'était pas une manifestation faite pour empêcher Wagner de reparaître sur le programme des Concerts populaires, puisqu'il y avait repris une large place depuis deux ans; c'était le musicien seul qu'on voulait écraser, sans l'entendre, comme cela s'était passé aux représentations de *Tannhæuser,* et parce que ses anciens détracteurs enrageaient de le voir regagner si vite tout le terrain perdu, malgré leurs attaques à fond de train [1].

WAGNER,
dit le Musicien de l'avenir, par H. Meyer.
(*Le Sifflet*, 27 août 1876.)

Il le regagnait si bien que cette bruyante bagarre ne le fit pas reculer d'une ligne et que ce fut, par le fait, le dernier épisode violent de la campagne poursuivie en France depuis vingt ans et plus contre l'auteur de *Tannhæuser.* Il y avait même un tel parti pris dans cette attaque haineuse que tous les auditeurs de sens rassis protestèrent; et ils eurent bien quelque mérite, il faut le dire, à écouter religieusement cette marche si difficile à comprendre pour ceux qui n'avaient pas entendu la tétralogie. Elle est généralement admirée, aujourd'hui,

1. Qu'il me soit permis de citer ici la lettre que M. Pasdeloup m'adressait à cette occasion : « Merci de m'aider dans mon œuvre. Votre article si vigoureux du *Français* (6 novembre) me donne l'espoir que nous pourrons surmonter l'obstacle. Si nous devions rester étrangers au mouvement imprimé à la musique par Wagner, dans une trentaine d'années, nos jeunes compositeurs pourraient bien être de petits vieillards. Encore une fois merci. »

REPRÉSENTATION DE « PARSIFAL » A BAYREUTH, EN 1882.

Arrivée de Parsifal sur le domaine du Graal. (Acte Ier, premier tableau.)

parce qu'on sait qu'elle offre comme un tableau raccourci de l'existence du héros qui vient de mourir, et que ces motifs, si admirablement reliés ensemble, si faciles à reconnaître au passage, sont de courts rappels de mélodies déjà entendues dans les situations principales de la tétralogie où Siegfried a paru. Mais, en 1876, c'était pour les auditeurs français toute une éducation à faire, et, quand on y réfléchit, on demeure étonné qu'un public aussi enclin à railler ce qu'il ne comprend pas tout de suite ait voulu, dans cette circonstance, écouter sérieusement une œuvre sérieuse en faisant taire à la fois les rires et les sifflets. C'était là un très beau succès pour Richard Wagner[1].

Pendant qu'on bataillait en France autour de son œuvre et de son nom, Wagner, pour se remettre des fatigues de Bayreuth, voyageait en Italie et y recevait un accueil dont il était vivement ému, car il n'aurait jamais cru, au début de sa carrière, devoir un jour rencontrer de telles sympathies sous le ciel de Donizetti et de Verdi. Après un séjour de quelques semaines à Sorrente, il repassait par Rome, où le baron de Keudell, ambassadeur d'Allemagne, donnait une grande soirée en son honneur, où l'Académie de Sainte-Cécile lui décernait le grade honorifique le plus élevé, celui de *Socius illustris;* et, le 5 décembre, il assistait à Bologne — il avait le titre de citoyen de cette ville — à une représentation de *Rienzi* qui lui valait une magnifique ovation.

Mais une fois de retour à Bayreuth, une fois les fumées du triomphe dissipées et les lampions éteints, quand il voulut se rendre un compte exact de la situation matérielle de son théâtre et de son entreprise, il se trouva en face de chiffres décourageants. Certes, les représentations de la tétralogie à Bayreuth avaient été glorieuses pour le maître, elles n'en avaient pas moins laissé dans sa caisse un déficit de 125 à 150,000 francs. Aussi, le 1er janvier 1877, lançait-il de Bayreuth un pressant appel aux Sociétés Wagner : mille cartes patronales, donnant le droit d'assister à l'une des trois séries de représentations annuelles, étaient offertes au prix réduit de 100 marks (125 francs); de plus, il conseillait à ses adhérents de demander au Parlement un subside de 100,000 marks pour aider au progrès du nouvel art national allemand; mais il dut presque aussitôt renoncer à cette idée devant la certitude

1. Quelques-uns, dans les journaux, rirent beaucoup de ce titre : *le Crépuscule des Dieux*; d'autres s'amusèrent fort du sujet général des *Nibelungen*. Ces beaux esprits retardaient de quelque cinquante ans, car cette légende avait été connue et étudiée en France même, dans des travaux littéraires très importants, bien avant que Wagner ne se l'appropriât. Et puis n'était-il pas imprudent de demander, même en riant, ce que cela pouvait être? On donnait à penser par là qu'on n'avait jamais lu Henri Heine ni les pages admirables où il a résumé tout le poème des *Nibelungen*. Quand on veut faire rire, il faut tâcher au moins que ce ne soit pas à ses dépens : un bon plaisant est décidément une pièce rare, comme La Bruyère l'a remarqué il y a longtemps.

d'un échec : « Après mon expérience antérieure, toute attente d'une aide effective de la part du gouvernement fut abandonnée. »

Le passage le plus curieux de cette circulaire est celui où Wagner, pour éviter les appréciations hasardées et les critiques hostiles qui s'étaient produites après *les Nibelungen,* pour ne plus entendre aucune voix discordante au milieu d'un si beau concert de louanges, recommandait aux Sociétés Wagner de ne laisser venir à Bayreuth que des gens suffisamment initiés et tout à fait bien disposés. C'est ce qu'il regrettait de n'avoir pas exigé pour la tétralogie, et cela non pour lui-même, ah ! grand Dieu non ! mais par égard pour les artistes et pour

REPRÉSENTATION DE « PARSIFAL » A BAYREUTH, EN 1882.
Gurnemanz conduit Parsifal au château du Graal. Acte Ier, deuxième tableau.)

les auditeurs ; il ne voulait pas, disait-il, « replacer ses vrais partisans dans la situation fausse où ils s'étaient trouvés, aux côtés de gens dont le seul but était de troubler la représentation et de combattre son œuvre. » Et c'est ce qui fut pratiqué, au moins pour les deux premières représentations de *Parsifal.*

Afin de combler ce gros déficit de 150,000 francs qui pesait uniquement sur lui, Wagner laissa d'abord un impresario prendre possession des décors désormais inutiles à Bayreuth et colporter la tétralogie de ville en ville — ce qui était la négation complète de son idée maîtresse ; — puis il entreprit lui-même une excursion qui pensa l'entraîner dans d'inextricables embarras.

Sur le conseil du grand violoniste Wilhelmy, un de ses tenants les

plus dévoués et qui faisait sa partie à l'orchestre de Bayreuth, il accepta d'aller donner à Londres des concerts, qu'il devait diriger alternativement avec Hans Richter. La bonne nouvelle fut bientôt annoncée au peuple anglais par une lettre insérée dans le *Times,* qui faisait une propagande active en faveur du maître : « Souvent j'ai reçu d'Angleterre dans ces dernières années des invitations à de semblables entreprises, écrivait Wagner à Wilhelmy, le 15 mars 1877. Vous savez qu'il n'entrait pas dans mes idées de donner des concerts proprement dits; je voulais toujours inviter à Bayreuth ceux qui avaient le désir de me connaître. Il paraît que, de cette manière, et notamment aussi en Angleterre, je me suis acquis de bons amis. Vous, cher ami, vous m'avez invité d'une façon si pressante à venir en personne persuader ces derniers que je m'y décide... » Le fait est que Wagner ne pouvait pas se mettre en contradiction avec lui-même d'une façon plus formelle qu'en venant diriger, non pas l'ensemble de la tétralogie, non pas même une ou deux parties entières, mais des sélections, selon la mode anglaise, des morceaux ou fragments découpés dans ses divers ouvrages, depuis *Rienzi* jusques et y compris *les Nibelungen.*

RICHARD WAGNER.
(*The Hornet*, de Londres, 9 mai 1877.)

L'organisation même de ces concerts fut assez difficile; il fallut toute l'énergie du *conductor* Édouard Dannreuther et l'influence personnelle de Wilhelmy, qui avait pris le poste de premier violon, pour surmonter tant d'obstacles accumulés. D'abord, à ce moment qui concordait avec l'ouverture de la « saison » à Londres, tous les bons artistes étaient accaparés par MM. Mapleson et Gye, à Drury-Lane et à Covent-Garden, sans parler des orchestres permanents du *Cristal Palace* et de la *Philharmonic;* il fallut donc faire venir des instrumentistes d'Allemagne, de Hollande, de Belgique, etc., et ce ne fut pas une petite affaire que de dresser cet orchestre cosmopolite de cent soixante-huit musiciens; peu à peu cependant, après qu'on eut péniblement pataugé, la lumière se fit et tout était à peu près d'aplomb lorsque Richard Wagner et Hans Richter arrivèrent le 30 avril pour les dernières répétitions.

Six concerts, les uns le soir, les autres l'après-midi, devaient être donnés et le furent en effet — les 7, 10, 13, 15, 17 et 19 mai — dans l'immense enceinte d'Albert-Hall qui peut contenir de 10 à 12,000 auditeurs : en général, ces séances attirèrent beaucoup de monde ; mais il en aurait fallu bien davantage, tant on avait dépensé d'argent pour

RICHARD WAGNER EN 1877.
D'après une photographie faite à Londres.

les annonces et les appointements des chanteurs. Alors les entrepreneurs Hodge et Essex imaginèrent de donner deux concerts supplémentaires à prix réduits, en diminuant les dépenses le plus possible et en réunissant sur ces deux programmes les morceaux les plus séduisants pour le public. Cette idée eut un bon résultat ; mais cela

ne suffit pas encore à combler le déficit. Les frais mêmes des concerts ne furent pas couverts et Wagner dut abandonner une partie de la somme qui lui revenait d'après les arrangements conclus à l'avance avec les entrepreneurs, pour que tous les artistes ayant concouru au festival fussent désintéressés ; pourtant, il put encore envoyer à Bayreuth plus de 700 l. st. (17,500 fr.) : c'était peu de chose après un si grand effort.

Un instant, ses admirateurs de Londres avaient eu l'idée d'ouvrir à son insu une souscription pour liquider complètement le passif de Bayreuth, et ils avaient déjà réuni une somme considérable lorsqu'on apprit qu'il avait trouvé un autre moyen de se tirer d'affaire et que tous les bénéfices des représentations de la tétralogie à Munich seraient employés à éteindre cette dette. Alors, les souscripteurs anglais, qui avaient déjà versé des fonds, furent remboursés de leurs avances, douce surprise, et reçurent du maître une chaude lettre de remerciements à ses amis d'Angleterre. Bref, à Londres comme à Bayreuth, triste opération financière et grand succès musical[1].

Ce qu'il y a de particulier, c'est que les Anglais, qui venaient surtout à Albert-Hall pour voir la personne de Richard Wagner, marquèrent une grande préférence à Hans Richter comme chef d'orchestre, — et cela dès le premier concert. On y jouait d'abord le *Kaisermarsch,* puis des fragments de *Rienzi,* de *Tannhæuser* et du *Rheingold.* Après des répétitions aussi précipitées, il était à craindre qu'il ne se produisît quelque accroc ; il en survint en effet et Wagner, nerveux comme à son naturel, manqua de sang-froid pour tout remettre en ordre ; aussi lorsque après lui Hans Richter vint diriger *le Rheingold* avec une puissance, une sûreté merveilleuses, il remporta personnellement un succès énorme et qui alla grandissant de concert en concert.

Wagner était pourtant, ou plutôt avait été, un chef d'orchestre exceptionnel ; pour les œuvres de Weber et de Beethoven surtout il n'avait pas de rival, tant sa profonde admiration pour ces maîtres lui faisait trouver d'instinct le vrai style ; outre un sentiment parfait de la beauté du son, des nuances du mouvement et de la précision du rythme, il avait le don de communiquer son enthousiasme aux exécutants ; mais à Londres il fut au-dessous de lui-même. Il manquait de force, ce qui n'était pas étonnant à cet âge, et, les répétitions le

1. Ces concerts durent coûter au bas mot 60,000 l. st. et les entrepreneurs perdirent au moins 5,000 l. st. Chaque violon, et il y en avait quarante-huit, reçut 10 guinées pour les six concerts (une guinée, 26 fr. 25, pour un concert et une répétition, plus une demi-guinée par répétition supplémentaire) ; les deux concerts de supplément leur furent payés 2 guinées, répétitions comprises. Tout l'orchestre à proportion et les instruments à vent plus cher : il y avait six flûtes, sept hautbois, huit clarinettes, huit cors, sept bassons, cinq trompettes, cinq trombones, cinq tubas, deux paires de timbales, une grosse caisse et des cymbales, un tambour basque et des castagnettes, un tambour, sept harpes, quinze altos, vingt violoncelles et vingt-deux contrebasses : quel orchestre monstre !

H. L. Fischer sculp.

fatiguant, il avait le bras faible, irrégulier, le soir; il montra aussi quelques défaillances de mémoire; bref, ce n'est guère qu'à la première répétition, en conduisant le *Kaisermarsch*, que s'était retrouvé le Wagner des anciens jours : cela suffisait pour les musiciens, mais non pour le public.

Les chanteurs que le maître avait amenés avec lui étaient en partie des interprètes des *Nibelungen* à Bayreuth : Mmes Materna, Sadler-Grün, Mlles Waibel et Exter, MM. Unger, Hill, Chandon, Schlosser, etc., et tous obtinrent un succès considérable. A la fin du premier concert, on rappela trois fois Wagner, et les princes et princesses de la famille royale redemandèrent les fragments de *Tannhæuser* pour le troisième concert, auquel ils voulurent revenir. Mais cela ne marchait pas toujours sans encombre : à la quatrième séance, il se produisit un tel désarroi dans le duo de *Lohengrin*, par la faute du ténor Unger, indisposé, qu'il fallut s'arrêter au milieu et complètement supprimer les morceaux du programme où ce chanteur devait reparaître. Aux concerts suivants, de grands applaudissements accueillaient encore la chevauchée des Valkyries, la marche funèbre de Siegfried, les fragments des *Maitres Chanteurs* et surtout ceux de *Tannhæuser*, après lesquels l'auteur et ses deux lieutenants, Richter et Wilhelmy, étaient appelés dans la loge royale et fort complimentés. Les deux séances supplémentaires permirent de faire entendre les morceaux de *Siegfried* que l'indisposition du ténor Unger avait fait rayer des précédents programmes; enfin, après le dernier concert, Richard Wagner, rappelé sur l'estrade à grands cris, remercia vivement l'orchestre en ajoutant qu'il « espérait bien être en rapport plus d'une fois encore avec les artistes de Londres ».

Le vœu était un peu téméraire de la part d'un homme dont on venait précisément de fêter le soixante-cinquième anniversaire : à cette occasion, le cercle choral allemand lui avait offert un grand banquet et, comme de raison, il n'avait pas laissé échapper une si belle occasion de parler : « Je n'ai pas eu beaucoup d'heures heureuses dans ma vie, dit-il, mais parmi les rares qui m'ont été données, celles que j'ai passées à Londres au milieu de vous resteront dans mon souvenir entre les plus belles et les meilleures. Vous tous, qui avez donné votre coopération à mes œuvres, je vous remercie du plus profond de mon cœur. » Peu de jours auparavant, le 17 mai, il avait réuni quelques amis dans sa demeure d'Orme-Square, 12 (Bayswater), où il logeait chez M. et Mme Édouard Dannreuther, et leur avait donné la primeur du poème entier de *Parsifal*, qu'il avait apporté avec lui et qui devait paraître en volume à la fin de la même année. Enfin il quitta Londres

le 4 juin, non sans avoir marqué de nouveau qu'il garderait le plus doux souvenir de ses amis anglais.

Une fois de retour à Bayreuth, Wagner, sans se désintéresser de *Parsifal,* s'occupa avant tout de fonder en cette ville un Conservatoire où seraient admis les musiciens ayant déjà reçu une éducation complète dans une des écoles musicales existantes; ils auraient passé là six années et se seraient initiés, tant instrumentistes que chanteurs, à l'esprit des œuvres du maître, afin de participer ensuite à l'exécution aussi parfaite que possible des créations de l'art national allemand personnifié par Richard Wagner. Dans sa pensée, il devait suffire de 10,000 marks pour organiser les cours de la première année, après quoi les recettes fournies par les concerts permettraient d'établir les cours des cinq autres années. Ce projet fut exposé par le maître aux délégués des Sociétés Wagner chargées de subvenir à tous les frais de ce Conservatoire des Conservatoires, puisqu'elles en seraient, par le fait, les propriétaires, les élèves, à leur sortie, étant de droit membres du comité de patronage. Mais Wagner parlait toujours de recettes magnifiques sans qu'on en vît poindre aucune, et les délégués, déjà fort inquiets du gros déficit des représentations de Bayreuth, de l'échec financier des concerts de Londres, firent la sourde oreille, et le Conservatoire idéal eut encore moins de succès à Bayreuth qu'il n'en avait obtenu à Dresde et à Munich.

RICHARD WAGNER.
(*The Musical World*, de Londres, 26 mai 1877.)

Cependant, cette réunion des comités Wagner à l'automne de 1877 eut au moins pour résultat d'assurer les représentations futures de *Parsifal* : les différentes sociétés déjà formées se fondirent en une Association générale ayant son centre à Bayreuth et dont les membres payèrent une contribution annuelle de 15 marks; libre à eux, s'ils le voulaient, de donner davantage. Enfin Wagner, pour encourager le public, fit de *Parsifal* l'objet précis, la perspective immédiate de l'entreprise à laquelle on allait souscrire, et cette simple annonce eut un effet si favorable que, dans l'année même, on recruta plus de deux cents membres en Allemagne et ailleurs.

REPRÉSENTATION DE « PARSIFAL » A BAYREUTH, EN 1882.

Évocation de Kundry par Klingsor. (Acte II, premier tableau.)

Cependant le nombre des patrons ne dépassa pas dix-sept cents, et comme la somme de 180,000 marks, réunie tant par les cotisations que par les dons volontaires, ne pouvait suffire à la fois à l'établissement d'une « École de style » et à la représentation de *Parsifal,* Wagner annonça qu'il renonçait à la première. En même temps, il décidait d'ouvrir le théâtre de Bayreuth à tout le monde et de donner quatorze représentations de *Parsifal* (après les deux premières réservées aux patrons) au prix de 30 marks par place et par représentation. Cette idée, entièrement contraire à son précédent projet de rendre les représentations de Bayreuth de plus en plus fermées, était excellente et devait donner des résultats fructueux.

En mai 1881, la tétralogie, qu'on avait déjà exécutée en entier dans différentes villes, notamment à Hambourg et à Leipzig, fut représentée à Berlin ; mais ce ne fut pas au théâtre royal. L'année précédente, on avait bien dit que *l'Anneau du Nibelung* allait être joué à l'Opéra de Berlin; mais cette nouvelle avait laissé incrédules ceux qui connaissaient et les sentiments de Richard Wagner pour M. de Hülsen, intendant général des théâtres royaux, et les sentiments de M. de Hülsen pour Richard Wagner. L'un trouvait les ressources qu'on pouvait lui offrir insuffisantes, et l'autre estimait les difficultés d'exécution insurmontables; l'intendant, surtout, ne voulait pas s'astreindre à donner les quatre parties de la tétralogie comme formant un seul ouvrage, ni à les présenter dans leur ordre naturel.

Cependant, le directeur du théâtre de Leipzig, Neumann, voulant faire entendre la tétralogie à Berlin, s'aboucha avec l'intendant royal dont la tâche aurait été singulièrement simplifiée en ce cas et qui paraissait devoir accepter, — il consulta là-dessus l'empereur, qui se souvint assez de Bayreuth pour se désintéresser complètement de la question; — mais les pourparlers se rompirent sur la question du chef d'orchestre. Alors, M. Neumann reprit son idée première de représenter la tétralogie sur un théâtre libre, avec un chef d'orchestre apprécié de Richard Wagner et bien pénétré de ses idées, M. Seidl; il loua donc le théâtre Victoria, forma une troupe avec les meilleurs artistes de Leipzig, renforça l'orchestre symphonique de Berlin avec les membres de l'orchestre de Leipzig et put donner enfin *l'Anneau du Nibelung* dans des conditions favorables, sans imiter néanmoins toutes les innovations de Bayreuth. Le rideau s'ouvrait bien verticalement et le commencement du spectacle était annoncé par une sonnerie de trompettes, mais il ne faisait pas nuit complète dans la salle et l'orchestre demeurait visible, quoique placé en contre-bas.

Le Rheingold dépassa tout ce qu'on pouvait attendre et *la Val-*

kyrie, en dépit des longueurs, eut aussi un succès considérable; mais *Siegfried* réussit beaucoup moins qu'à Bayreuth, peut-être par l'insuffisance du ténor chargé du rôle principal; enfin, *le Crépuscule des Dieux* répara ce mauvais effet et le dernier acte enthousiasma l'auditoire. Alors, Wagner, rappelé sur la scène, exprima toute sa reconnaissance pour le chef d'orchestre et pour le directeur, enfin pour

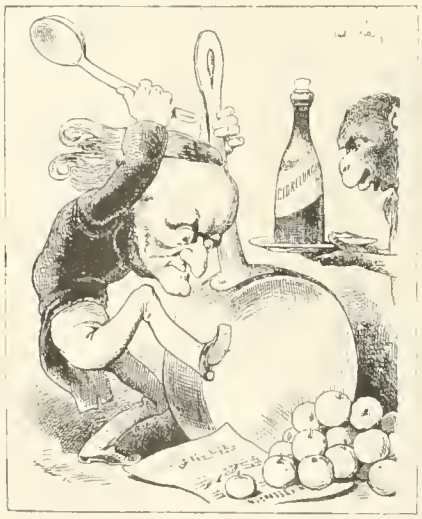
Mme MATERNA DANS KUNDRY,
au deuxième acte de *Parsifal*.

Mme Materna, la digne représentante des artistes. Elle s'était en effet surpassée elle-même dans le rôle de Brunehild, mais à côté d'elle il y avait au moins trois artistes incomparables : Scaria dans Wotan, Vogl dans Loge, Lieban dans Mime; et, parmi les autres, beaucoup étaient même préférables à leurs prédécesseurs de Bayreuth. Ces représentations à Berlin, presque parfaites de tout point et qui donnèrent d'excellents résultats, durent être d'autant plus agréables à Richard Wagner qu'elles avaient lieu devant un auditoire ordinaire, qui n'était

prévenu ni pour ni contre l'œuvre et qui confirma sans restriction le succès de Bayreuth.

Cependant Wagner travaillait délibérément à *Parsifal*. Il avait tiré ce poème de la légende du Graal, chantée par les trouvères allemands et français, notamment par Chrétien de Troyes et par Wolfram d'Eschenbach, qui ont célébré cette réunion de chevaliers voués au culte du Christ, fuyant les joies profanes pour se consacrer à la garde du Graal — c'est-à-dire de la coupe dans laquelle Jésus a bu à la sainte Cène et qui a reçu plus tard le sang du Crucifié — et de la lance dont Longinus, le soldat romain, a percé le flanc du Sauveur. Wagner, depuis longtemps déjà, marquait un certain penchant au mysticisme, vers un christianisme riche en miracles, et il cédait à cette grande et religieuse inspiration lorsqu'il écrivit son *Parsifal*, qui n'est plus même un drame lyrique à ses yeux, mais *une œuvre solennelle destinée à consacrer la scène (ein Bühnenweihfestspiel)*; dès lors ce n'est pas sans raison qu'un critique allemand a pu en porter ce jugement : « *Parsifal* est le Cantique des cantiques de l'amour divin, comme le Cantique des cantiques de l'amour terrestre est *Tristan*. »

M. PASDELOUP
ne se méfiant pas assez des marches de M. Wagner.
(Cham, *Charivari*, 12 novembre 1876.)



LE TÉTRALOGUE WAGNER, PAR GILL.
(*L'Éclipse*, 3 septembre 1876.)

Le maître avait écrit le poème à Bayreuth de 1876 à 1877, en reprenant son ancienne ébauche de Zurich ; quant à la musique, il la commença précisément dans sa soixante-cinquième année. Le scénario du premier acte était complet au printemps de 1878, et le deuxième acte, déjà fort avancé à la mi-juin, était terminé le 11 octobre ; après Noël, il abordait le troisième qui l'occupait jusqu'au mois d'avril 1879 ; mais avant la fin de cette année, une assez forte attaque

de son vieil ennemi l'érysipèle le força à chercher un refuge dans le sud de l'Italie. Il n'en continua pas moins son travail d'orchestration (on se rappelle que l'orchestre de Meiningen avait déjà exécuté le prélude à Bayreuth pour la Noël de 1878) et mettait le point final à ce long travail dans le milieu de l'hiver suivant, à Palerme, à l'hôtel des Palmes, le 13 janvier 1882.

PARSIFAL (M. JŒGER) ET LES FILLES-FLEURS,
au deuxième acte de *Parsifal*.

Le récit qui forme le dénouement de *Lohengrin* pourrait servir d'avant-propos à *Parsifal*, puisque Lohengrin est le fils de Parsifal, roi du Graal, et qu'une fois sa mystérieuse origine dévoilée pour satisfaire la curiosité d'Elsa, il doit retourner à Monsalvat parmi les chevaliers gardiens du Graal. Ces chevaliers, le Saint-Graal les choisit lui-même en faisant apparaître leurs noms au bord d'une coupe, et

c'est lui qui les soutient d'une nourriture miraculeuse, une colombe descendant du ciel le vendredi saint, chaque année, et déposant une blanche hostie dans le vase sacré, dont la vue suffit à préserver ces chevaliers de la mort. Mais comment Parsifal est-il devenu roi du Graal ?

Au moment où le drame commence, Titurel, fondateur et chef de l'ordre du Graal, se sentant mourir, a déjà cédé le trône à son fils Amfortas ; mais celui-ci n'est plus digne de gouverner, car il a succombé à des séductions impures. En face de la citadelle chrétienne se dresse la citadelle du paganisme, élevée par le magicien Klingsor, que son indignité a fait chasser de l'ordre du Graal et qui veut venger cette injure : il a transformé le désert en un séjour de délices peuplé d'enchanteresses à la fois filles et fleurs, qui ont déjà su prendre en leurs filets plus d'un chevalier. Amfortas, s'armant d'une relique précieuse, de la sainte lance avec laquelle on perça le flanc du Sauveur, s'est mis en campagne pour vaincre Klingsor, mais lui-même a cédé au charme fatal : Klingsor, saisissant l'arme sacrée, en a frappé le roi qui, depuis, souffre d'une blessure toujours saignante...

Un libérateur doit venir, un jeune garçon, pur de corps et d'âme, mais ce libérateur se fait toujours attendre, et nul onguent ne peut guérir la cruelle blessure d'Amfortas, pas même le baume apporté du fond de l'Arabie par une femme étrange et mystérieuse, à l'air sauvage, aux vêtements misérables, toute dévouée aux gardiens du Graal, mais soumise par instants au pouvoir du magicien Klingsor, qui la transforme alors en une femme divinement belle, la plus redoutable qui fut jamais pour les chevaliers du Graal. Telle est la double destinée de Kundry, qui ne sera délivrée qu'après qu'une âme pure aura résisté à ses séductions. Alors seulement, elle trouvera le repos, le repos qu'elle cherche en vain depuis des siècles ; car depuis le jour où, voyant dans les rues de Jérusalem le Sauveur accablé sous le poids de sa croix, la malheureuse femme a ri, elle est poussée par une force irrésistible à travers le monde, riant toujours d'un rire déchirant, ne pouvant pleurer, ne pouvant mourir.

Ce sauveur, ce sera Parsifal, qui entre en scène après que le vieux chevalier Gurnemanz a fini de raconter à des pages ces préliminaires indispensables. Parsifal a tué d'une flèche un des cygnes sacrés et Gurnemanz reproche ce sacrilège à l'impétueux chasseur égaré sur le domaine du Graal ; le jeune homme, touché de repentir, brise arc et carquois, et le bon chevalier, frappé d'une telle candeur, croit reconnaître en lui l'être naïf et pur *(reinige Thor)* qui pourra sauver le Graal : il l'emmène alors vers le château de Monsalvat, où Parsifal,

REPRÉSENTATION DE « PARSIFAL » A BAYREUTH, EN 1882.

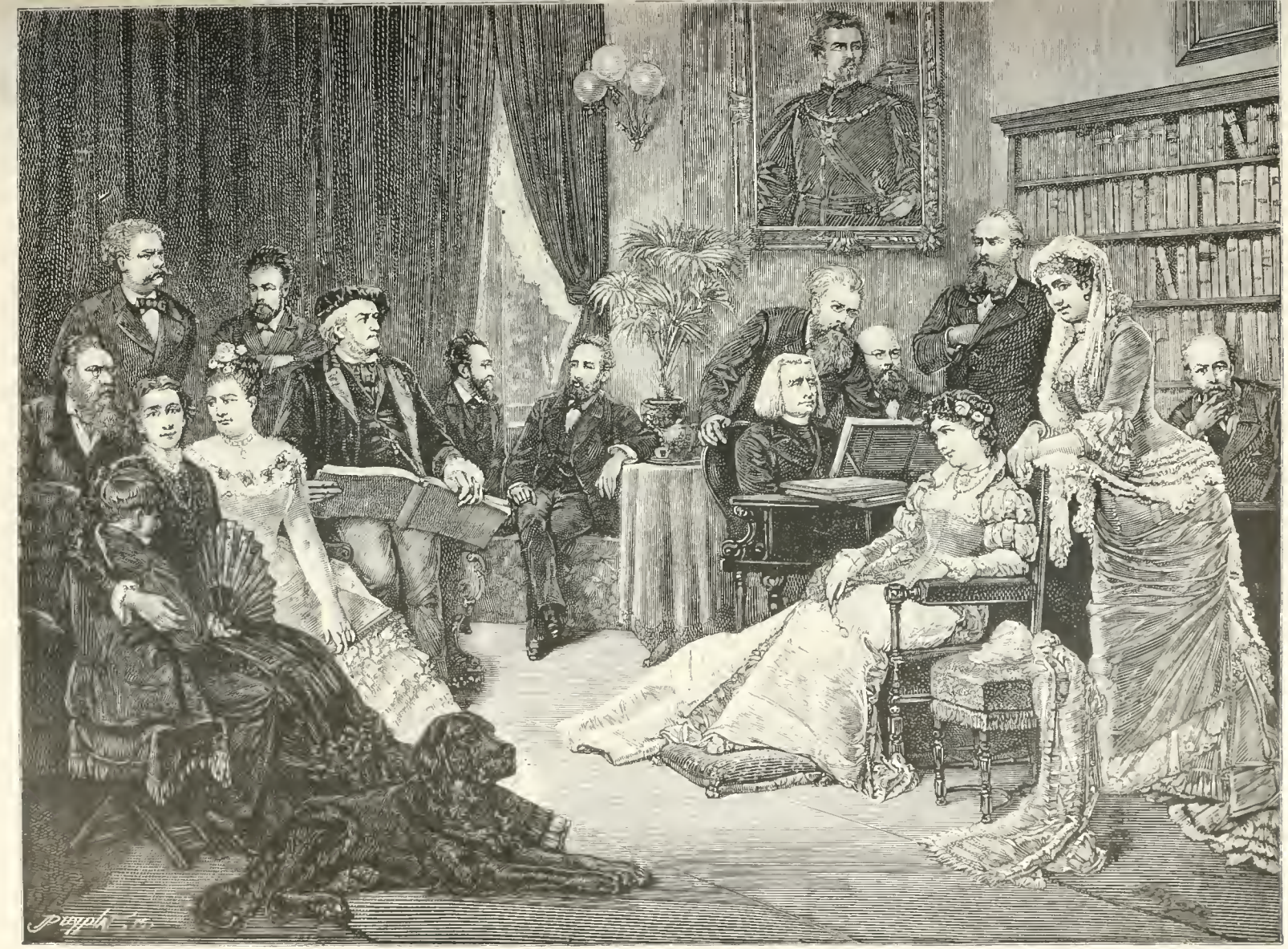
Parsifal baptise Kundry. (Acte III, premier tableau.)

attentif et muet, va assister à la cérémonie de la consécration du Graal et de la communion des chevaliers.

Des chants religieux se font entendre sous les arceaux du temple. Des enfants apportent le Graal, enfermé dans un riche écrin ; à leur suite, on amène Amfortas, couché sur son lit de douleur ; mais le malheureux roi se regarde comme indigne d'élever de ses mains vers le ciel la coupe sacrée : il faut qu'à plusieurs reprises son père Titurel lui ordonne de remplir cet office pour qu'il s'y décide ; alors, du haut de la coupole, un chœur invisible chante les paroles du Christ à la sainte Cène, le temple s'assombrit, un rayon lumineux descend sur la coupe, le sang y bouillonne ; puis la lumière divine pâlit et s'éteint, le jour reparaît, les chevaliers vident leurs calices et mangent le pain sacré qu'une main mystérieuse a placé devant eux. Tandis que les chants reprennent, tous les assistants reforment leur cortège et disparaissent dans les profondeurs du temple... Étonné, Parsifal marque à Gurnemanz qu'il n'a rien compris de cette cérémonie, et celui-ci, irrité de le trouver si niais, le pousse hors du temple avec mépris.

LA MUSIQUE DE L'AVENIR.
(*Vanity Fair*, de Londres, 19 mai 1877.)

De son côté, Klingsor veille. Il sait que la prédiction s'applique à Parsifal ; il évoque alors Kundry et lui commande de séduire ce jeune innocent comme elle a déjà séduit Amfortas, pour ruiner à jamais les espérances des gardiens du Graal. La malheureuse Kundry veut refuser, mais elle doit obéir au maître : elle apparaît à Parsifal dans tout l'éclat d'une merveilleuse beauté. Celui-ci, protégé par son ignorance du mal, a passé, sans même soupçonner le danger, au milieu des filles-fleurs ; mais lorsque Kundry lui parle affectueusement de sa mère, il se laisse aller à cette douce tendresse : à la place de l'amour maternel, elle lui offre un autre amour plus voluptueux, et, l'attirant dans ses bras, elle appuie sur ses lèvres un long baiser. Tout à coup le voile se déchire, Parsifal se sent blessé de la même blessure qu'Amfortas, et, pénétré de compassion pour une souffrance aussi cruelle, il veut l'en guérir. Kundry, saisie d'une admiration passionnée pour ce jeune héros, s'efforce de l'entraîner plus avant dans l'ivresse ; elle le supplie à genoux de lui faire un instant l'aumône de son amour.



RICHARD WAGNER A BAYREUTH, PAR G. PAPPERITZ.

Scaria. Fr. Fischer. Fr. Brandt. H. Lévi. Hans Richter. Betz. Niemann.
Lenbach. Mme Wagner. Mme Materna. Richard Wagner. Liszt. Comtesse Schleinitz. Comtesse Usedom. Joukowsky.
Siegfried Wagner.

Parsifal résiste; elle appelle alors Klingsor qui accourt avec la lance sacrée et veut en frapper son ennemi; mais l'arme s'arrête au-dessus de la tête du jeune homme. Celui-ci la saisit et trace en l'air avec la pointe le signe de la croix : aussitôt tous les enchantements de Klingsor s'évanouissent; les jardins merveilleux font place à un désert aride et brûlé.

Durant le long temps qui se passe entre le deuxième acte et le dernier, Gurnemanz est devenu tout à fait un vieillard. Il s'est établi dans un ermitage, au pied de la montagne du Graal; un certain jour, le vendredi saint, il y recueille et rappelle à la vie la malheureuse Kundry, qui se fait humblement sa servante. Un chevalier arrive couvert d'une armure noire, visière baissée et lance à la main : Gurnemanz lui remontre qu'il n'est pas permis de pénétrer armé dans le domaine du Graal, surtout le jour de la mort du Sauveur. Le chevalier se découvre et Gurnemanz reconnaît Parsifal muni de la sainte lance; il le conduit à la fontaine où, pieusement, Kundry lave les pieds du voyageur qui a tant erré, tant souffert; puis Gurnemanz lui oint la tête et le sacre roi du Graal. Et celui-ci verse aussitôt l'eau du baptême sur la pécheresse repentante, sur la malheureuse Kundry, pour laquelle il rouvre enfin la source des larmes; ensuite, il guérit la blessure d'Amfortas et prend possession de la royauté du Graal. Kundry meurt, les yeux fixés sur la sainte relique, et les chevaliers réunis, Amfortas tout le premier, rendent hommage à leur sauveur, au nouveau chef désigné par le Graal, à Parsifal.

Wagner, dans *Parsifal,* a poursuivi jusqu'au bout ce qu'on est convenu d'appeler son système; il n'a pas écrit un seul air proprement dit, un duo, un trio, un ensemble quelconque. Rien que des récits et des chœurs, et la symphonie orchestrale; jamais il n'a plus complètement subordonné la musique au drame et les chanteurs à leurs personnages, puisque le ténor ne fait pas entendre une note pendant tout le tableau final du premier acte et qu'au troisième, après deux ou trois mots, la chanteuse n'a plus qu'à jouer et mimer son rôle avec toute la force pathétique dont elle est capable — sans proférer un son.

Mais aussi, jamais il n'a poussé plus loin l'emploi des *Leitmotive,* l'art de tisser ces motifs qui soulignent et caractérisent toutes les évolutions du drame, de l'action extérieure qu'on suit des yeux comme de l'action intérieure qui se déroule dans l'âme des personnages; car tel est le double but qu'il proposait à son génie, aussi attentif aux mobiles qu'aux actes, aux causes qu'aux effets. A part les chœurs qui donnent toute leur expansion musicale à quelques-uns des motifs les plus saillants, à part Kundry qui raconte la mort d'Herzeleide, la mère de Parsifal,

dans une phrase d'un dessin mélodique large et soutenu, il n'y a pour les voix que bribes de chant, qu'exclamations, que fragments épars de motifs primordiaux, tandis que ces thèmes caractéristiques s'étalent ou s'enchevêtrent dans l'orchestre qui les colore et en varie les aspects à

REPRÉSENTATION DE « PARSIFAL » A BAYREUTH, EN 1882.
Kundry se traîne aux pieds de Parsifal. (Acte III, premier tableau.)

l'infini; c'est un art admirable et nouveau, nouveau même sous la plume de Richard Wagner qui n'avait fait que l'essayer dans *l'Anneau du Nibelung*.

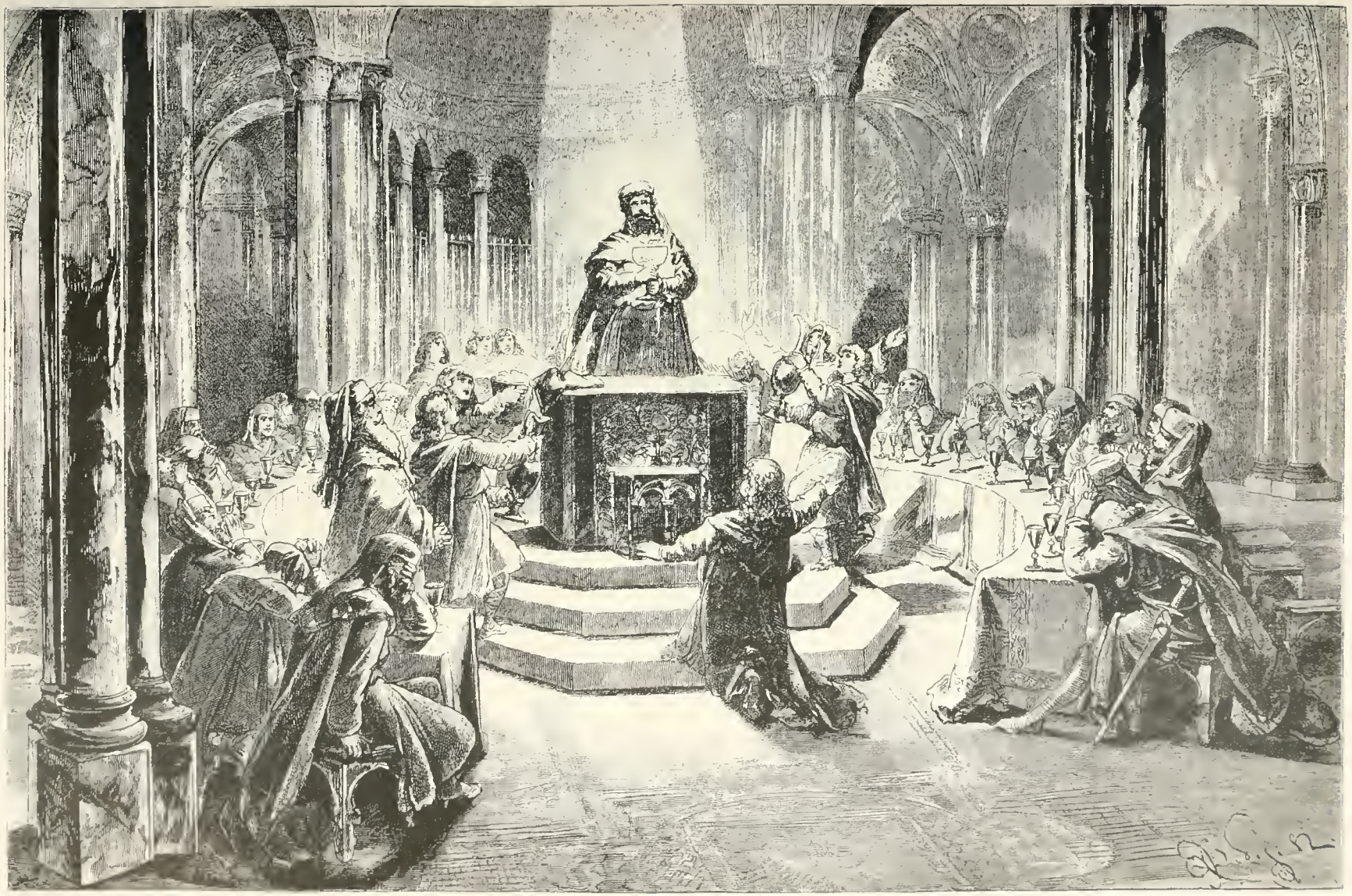
D'ailleurs Wagner innove ici dès le prélude. On s'attendait à quelque

morceau d'une cohésion parfaite où l'auteur aurait résumé, condensé tout le drame avec cette puissance extraordinaire qui n'a pas d'égale entre tous les musiciens. Mais le compositeur doué d'un véritable génie a des ressources inépuisables et trouve de nouvelles formes au lieu de toujours se répéter; c'est bien là ce qui déroute un temps le public. Dans le prélude de *Parsifal,* Wagner a simplement voulu présenter à l'auditeur et lui graver dans la mémoire les trois ou quatre motifs essentiels du Graal, de la Pâque et de la Foi, sur lesquels il doit échafauder son poème lyrique et religieux. Dans ce dessein, il les expose successivement à découvert, en les coupant par de longs silences pour les mieux déterminer; puis, quand il les croit bien saisis de l'auditeur, il les reprend et les fond dans un ensemble méditatif et religieux d'une simplicité lumineuse, malgré la superposition des thèmes. Mais ce développement si grandiose reste toujours et de parti pris dans la demi-teinte, sans amener aucune explosion de sonorité, sans que le motif principal soit poussé à sa plus haute puissance, ainsi que le compositeur avait fait dans *Lohengrin* et plus tard dans *Tristan et Iseult*[1].

LE PORTEUR DU SAINT-GRAAL.
dans *Parsifal.*

Le prélude, naturellement, ne conclut pas et se lie à la scène du bois sacré où le chevalier Gurnemanz et ses écuyers font la prière du matin. Tous les épisodes intermédiaires : l'entrée impétueuse de Kundry, le triste

1. Dès le mois d'octobre 1882, qui suivit la représentation de *Parsifal* à Bayreuth, on entendit ce prélude à Paris et l'on put lire à ce sujet d'étranges appréciations dans les gazettes. Celui-ci, qui tranche du savant, estime que c'est « *une excellente page d'harmonie* »; celui-là, qui doit être aveugle et sourd, enseigne que le morceau « *commence par un solo de violon* »; cet autre enfin déclare que « *ce qu'il y a de mieux, c'est une imitation de l'unisson de « l'Africaine* ». Où découvre-t-il cette étrange analogie? Probablement dans les cinq premières mesures, jouées en effet à l'unisson par les cordes et les instruments de bois; mais cela n'a aucun rapport avec l'effet de sonorité trouvé par Meyerbeer. Sans prêter plus d'attention à ces doctes critiques, cette *excellente page d'harmonie,* comme dit l'autre, est en soi un chef-d'œuvre, et les dernières pages notamment, qui peignent la douleur d'Amfortas et son repentir, égalent ce que Wagner a jamais écrit de plus beau.



REPRÉSENTATION DE « PARSIFAL » A BAYREUTH, EN 1882.

Parsital découvre le Graal. (Acte III, scène dernière) — D'après un dessin original de E. Dœpler jeune.

cortège d'Amfortas qu'on apporte étendu sur une civière, l'arrivée joyeuse de Parsifal, etc., sont traités de main de maître avant d'aboutir au tableau de la Consécration du Graal, page d'une sérénité, d'une grandeur sans seconde, avec les voix superposées des chevaliers, des jeunes gens et des enfants, avec cette solennelle sonnerie de cloches qu'on ne parvient jamais à bien rendre, car, même à Bayreuth, on n'avait pas pu se procurer des cloches assez graves, et force avait été de les remplacer par une sorte de piano à cordes énormes et par des tam-tam dont le son brutal et médiocrement juste avait déconcerté les auditeurs. Par une de ces oppositions auxquelles Wagner excelle, cette cérémonie religieuse est coupée en deux par le passage dramatique et violent où le malheureux Amfortas, qui s'est laissé prendre aux maléfices de l'enfer, arrache ses bandages, exhale sa douleur, se refuse à célébrer le divin sacrifice et ne cède enfin qu'en se rappelant la promesse de rédemption faite par le Sauveur. Et cette scène pathétique et superbe d'angoisse religieuse est précisément ce qui donne la vie à tout le tableau, ce qui complète et fait valoir les prières si calmes et si grandioses des chevaliers, les invocations des jeunes garçons et le chant séraphique des enfants.

Au second acte, après l'évocation de Kundry par Klingsor, où le musicien a rendu à miracle la sauvagerie infernale de l'esclave et la haine féroce du maître par un dialogue tout composé de cris, de hurlements, d'imprécations et soutenu d'une orchestration véritablement diabolique, on est délicieusement charmé par l'adorable épisode où les Filles-fleurs s'empressent autour de Parsifal; un tableau souriant, poétique, inondé de lumière et de reflets colorés, une pure merveille à tous les points de vue. Et la scène entre Parsifal et Kundry, où celle-ci essaie de séduire le jeune homme en lui parlant de sa mère et l'enlace en lui donnant un long baiser, se peut-il rien de plus voluptueux et de plus troublant? Le cri de douleur qu'arrache à Parsifal la révélation des souffrances d'Amfortas par sa propre blessure et qui marque le point culminant de l'action dramatique, est-il assez strident, assez sauvage, et comme il retentit au plus profond de l'être humain!

Mais cet acte, si beau qu'il soit, est au moins égalé par le troisième, où se succèdent le récit du bon Gurnemanz et le baptême de la pécheresse Kundry. « Comme la prairie me semble belle aujourd'hui!... s'écrie Parsifal. — C'est l'enchantement du vendredi saint », répond Gurnemanz. Mais Parsifal s'étonne; il lui semble qu'en ce jour de la mort du Sauveur la nature devrait être en deuil. « Non, reprend Gurnemanz, les larmes des pécheurs sont la rosée divine qui fait resplendir la prairie... Regarde : toutes les créatures rachetées et purifiées

chantent la gloire et la miséricorde de Dieu. » Cette page entière est merveilleuse de fraîcheur printanière et d'onction reconnaissante ; il n'y a rien de plus simplement beau que le moment où Parsifal verse

MENUS SOUVENIRS DE BAYREUTH

Sous cette rubrique sont réunies quatre pièces distinctes :

1° Une serviette en papier du restaurant du théâtre, à Bayreuth : elle forme le grand carré encadrant tous les dessins. Les deux gravures qui se présentent de biais : une vue du théâtre de Bayreuth et une annonce de librairie, illustrent la serviette même, tandis que les deux autres sujets ont été rapportés pour remplir les parties blanches de la feuille.

2° et 3° (à droite, en bas). Deux cartes postales représentant, l'une la brasserie Angermann, lieu de réunion favori des artistes, l'autre une vue générale de Bayreuth, avec une rangée interminable de chopes; lors des exécutions de *Parsifal*, il parut toute une série de cartes postales de ce genre, avec la formule traditionnelle : *Gruss aus Bayreuth (Salut de Bayreuth)*.

4° (à gauche, en haut). Une carte de membre de l'Association wagnérienne universelle, figurant la colombe qui plane sur le Saint-Graal et portant la légende suivante, empruntée au chant du second groupe des chevaliers, dans le finale du premier acte de *Parsifal* : « Joyeusement réunis, frères fidèles, pour combattre avec un courage heureux. »

l'eau sur la tête de la pécheresse tandis que l'orchestre expose en douceur le motif de la Foi; rien de plus délicieux que le chant de Gurnemanz se développant sur une mélodie exquise à laquelle s'adjoignent les thèmes de la Cène et de la Rédemption, dont une phrase incidente a déjà figuré dans *Tannhæuser*. Le finale, qui s'ouvre par la marche violemment grandiose des funérailles de Titurel, reproduit à peu de chose près celui du premier acte, et, lorsque Parsifal a guéri Amfortas en touchant sa blessure avec la lance même qui l'avait faite, lorsque l'âme de Kundry est délivrée, tous les chevaliers réunis dans le temple célèbrent pieusement leur libérateur et leur roi par un chant, où le motif de la Foi du premier acte, accompagné par la harpe en triolets, atteint au plus haut degré de grandeur sereine et de céleste béatitude.

Soit qu'il eût complètement renoncé à son drame bouddhique en écrivant *Parsifal,* soit qu'il pressentît simplement qu'il n'aurait pas le temps de composer un nouvel ouvrage, à diverses reprises Wagner avait affirmé que *Parsifal* serait son œuvre dernière et son testament musical : aussi, lorsqu'il s'agit de le monter, fut-il encore plus difficile et voulut-il obtenir une exécution supérieure, s'il était possible, à celle des *Nibelungen*. Il avait désigné à l'avance, et non sans y avoir bien réfléchi, les meilleurs chanteurs des principaux théâtres d'Allemagne; mais, dès les premières études, il dut reconnaître que les mêmes artistes ne pourraient pas chanter cette partition considérable pendant un mois de suite, même avec des intervalles de deux et trois jours.

Alors on engagea deux basses pour Gurnemanz : MM. Siehr (de Munich), et Scaria (de Vienne); trois ténors pour Parsifal : MM. Winkelmann (de Vienne), Gudehus (de Dresde) et Jœger (de Bayreuth); deux basses pour Klingsor : MM. Hill (de Schwerin) et Fuchs (de Munich); trois cantatrices pour Kundry : Mmes Materna (de Vienne), Marianne Brandt (de Berlin) et Malten (de Dresde). Ces artistes alternèrent entre eux pendant les seize représentations de *Parsifal* et c'est ainsi que l'exécution régulière du drame put être assurée pour toute la série. Il n'y eut cependant, malgré l'importance du personnage, qu'un seul Amfortas, M. Reichmann, et qu'un seul Titurel, M. Kindermann; mais la partie de ce dernier est insignifiante, car il ne chante qu'une seule fois et hors de la vue du public. Quant aux petits rôles des pages, des chevaliers, des filles-fleurs, ils étaient remplis en perfection par des artistes d'élite, qui tenaient ordinairement les premiers emplois dans leurs théâtres respectifs.

Certains de ces artistes, Marianne Brandt par exemple, avaient refusé toute rétribution, se jugeant suffisamment payés par l'honneur, et, quant aux autres, ils ne touchaient que des appointements très

modestes au prix du dévouement, du culte et de l'amour qu'ils montrèrent pour l'œuvre. Enfin, la direction générale était confiée au chef d'orchestre du théâtre de Munich, Hermann Lévi, un des disciples les plus ardents du maître et qui conduisit ces représentations avec une conviction toute religieuse. Entre tant de chanteurs il y eut forcément des degrés, mais la palme appartint sans conteste à Scaria, dont la bonhomie touchante et noble, la diction parfaite et la magnifique voix, faisaient merveille dans Gurnemanz; à Mmes Materna et Brandt, deux

CARTE POSTALE IMAGINÉE ET PUBLIÉE A BAYREUTH

à l'occasion des représentations de *Parsifal*.

Sur les wagons, on lit : *Train spécial pour Bayreuth*, et les quatre vers d'en haut expliquent le sens même du dessin :

Dans le miroir magique du Graal
Klingsor voyait s'approcher Parsifal;
Mais à présent il voit avec plaisir
Les trains-extra vers Bayreuth accourir.

Kundry admirables sous le rapport de la voix et de l'expression dramatique; enfin à Mlle Malten, la Kundry la plus enchanteresse et la plus jolie qui se pût voir[1].

1. *De Strasbourg à Bayreuth*, par M. Gustave Fischbach (chez Fischbacher). — Par une coïncidence frappante, Scaria, depuis quelque temps impropre à tout exercice de son art, est mort cette année, à Basewitz, près Dresde, au moment même où se rejouait à Bayreuth ce *Parsifal*, qui lui avait valu le plus éclatant succès de sa carrière. Ce grand artiste, fils d'un médecin réputé, ayant d'abord étudié le droit, puis débuté sans succès à Pesth, en 1860, et végété sur quelques scènes secondaires, était incomparable dans les héros des *Nibelungen*, où sa stature héroïque et sa voix de tonnerre le servaient à merveille. Il paraît avoir dû le plein développement de son talent aux leçons

Malgré tous les efforts de Richard Wagner, malgré ses appels réitérés aux patrons de l'entreprise et le concours infatigable de ceux-ci, le théâtre de Bayreuth n'avait pas rouvert ses portes depuis 1876, lorsqu'on annonça les représentations solennelles de *Parsifal* pour juillet et août 1882. La première eut lieu le 28 juillet et fut honorée de la présence du grand-duc et de la grande-duchesse de Mecklembourg, du prince-héritier de Saxe-Weimar, de la princesse sa femme, de la princesse d'Édimbourg, etc. Ce fut encore une glorieuse soirée pour Richard Wagner, qui ne put se tenir de parler; mais, comme le remarque agréablement M. Paul Lindau, il ne parla que trois fois et pas si mal qu'on pouvait le craindre. La première fois, il dit : « Mais n'applaudissez donc pas ! » la seconde fois : « Mais applaudissez donc ! » la troisième et dernière : « Vous avez applaudi trop tard ![1] »

Les seize représentations promises de *Parsifal* marchèrent régulièrement jusqu'au bout, malgré les prophètes de malheur annonçant que cela n'irait pas au delà de deux ou trois exécutions, et, fait significatif, le succès en fut toujours aussi franc, même après les deux séances réservées aux patrons et l'arrivée du véritable public; elles se terminèrent le 28 août, par une soirée où Wagner se donna le plaisir de diriger le troisième acte, sans être aperçu des spectateurs. A la fin il y eut une cérémonie semblable à celle qui avait clos les représentations de *l'Anneau du Nibelung :* le rideau s'ouvrit, tout le personnel exécutant : chanteurs, choristes, musiciens de l'orchestre, etc., parut groupé sur la scène et Wagner, demeuré à sa place de chef d'orchestre, partant invisible au public, leur adressa des remerciements auxquels toute la salle répondit par de chaleureux bravos. Mais ce qu'il y eut de mieux qu'aux représentations des *Nibelungen,* c'est qu'il resta, tous frais déduits, un bénéfice de 75,000 marks (cent mille francs) qui furent versés au fonds de réserve du comité central. Ce « fonds des pièces de fête », nouvellement institué, avait pour double but d'assurer la continuation des fêtes de Bayreuth et de fournir les moyens, aux artistes ou amateurs pauvres, de venir assister à ces représentations. A partir de ce jour, l'avenir du théâtre paraissait garanti, et l'on ne doutait plus d'y pouvoir redonner *Parsifal,* qui demeurait exclusivement réservé pour Bayreuth[2].

qu'il prit de Garcia, à Londres, pendant toute une année : à son retour, il conclut un engagement au théâtre de Dessau, puis chanta à Leipzig et à Vienne. Après la mort de Wagner, il était devenu le metteur en scène habituel des représentations de Bayreuth. Il avait, dit-on, la rage de spéculer sur les grains, et ses soucis financiers ne durent pas être étrangers à sa folie : il est mort avant d'avoir atteint quarante-six ans.

1. *Richard Wagner,* par M. Paul Lindau (chez Hinrichsen, à Paris).

2. On a effectivement rejoué tous les ans *Parsifal* à Bayreuth, sauf en 1885. Pour le remonter en 1884, on s'est servi de notes prises par Mme Wagner aux répétitions de 1882 et 1883 et recueillies

La représentation du 25 août fut honorée de la présence du prince-héritier d'Allemagne, bien par hasard. Comme il dirigeait des manœuvres militaires du côté de Bamberg, la fantaisie lui vint d'entendre ce *Parsifal* dont on parlait tant, et, entre deux mouvements de troupes, il piquait sur Bayreuth : il suivit le spectacle, en bourgeois, de la loge centrale de la galerie, et ses appréciations parvinrent rapidement à Wagner, qui s'était dispensé d'aller saluer le futur empereur. Le lendemain, un ami, venu de loin, fit visite au maître dans le vaste salon du théâtre où il siégeait pendant les entr'actes ; il le trouva très gai, frétillant, toujours irréprochable dans sa tenue de petit bourgeois soigné — redingote de drap noir, gilet de piqué blanc et pantalon gris clair — rasé de frais, le teint animé, l'œil émerillonné sous ses lunettes. « Ah ! vous voilà ! dit-il tout jovial, en apercevant le visiteur. Avez-vous vu le « Prince de Prusse ? » Il était là hier... Vous savez ? il était content, très content ; oh ! c'est un fameux musicien... Il a bien constaté quelques longueurs, relevé plusieurs fautes de goût ; n'importe, il est enchanté. Le défilé des chevaliers l'a surtout ravi. Leurs pas cadencés l'ont beaucoup frappé. Jamais il n'avait vu ça et il utilisera sûrement ses observations pour les manœuvres de l'infanterie prussienne. Oh oui ! cher ami, le *Kronprinz* a bien du goût ! » Et, tout en parlant, Wagner mimait son discours, marquait le pas des chevaliers, faisait de grandes enjambées, soufflant, reprenant et ne cessant de rire à gorge déployée..... Une fois lancé, Wagner ne connaissait plus personne : il ne s'arrêtait qu'à bout de verve et de quolibets.

Il avait décidément sur le cœur les trois cents thalers du père et, pour se dépiquer, il daubait sur le fils.

sous sa dictée. Ces notes minutieuses, scène par scène, forment un véritable mémoire, qu'on fit autographier pour en remettre un exemplaire au metteur en scène, à chaque exécutant, etc.

PAROLE HISTORIQUE DU MAITRE, RECUEILLIE LE 25 JUILLET 1882.

Richard Wagner à Mme Materna : « Il fait aujourd'hui une chaleur insupportable !

(*Der junge Kikeriki*, 30 juillet 1882.)

CHAPITRE XV

MORT ET FUNÉRAILLES DE RICHARD WAGNER
CONTINUATION DE SON ŒUVRE. — SES REVIREMENTS INTÉRESSÉS
SON ATTITUDE ENVERS AUBER, ROSSINI, MEYERBEER, SCHUMANN, ETC.
L'HOMME DANS L'INTIMITÉ, L'ARTISTE EN PUBLIC

oins de deux mois après les représentations de *Parsifal,* pour lesquelles il avait dû faire un effort extraordinaire d'énergie et qui l'avaient beaucoup fatigué, Wagner, sur le conseil des médecins, partit pour l'Italie avec toute sa famille et s'établit à Venise, sur le Grand Canal, au palais Vendramini, propriété du comte de Chambord. Il n'y avait pas d'illusion à se faire sur l'affaiblissement très réel de sa santé, et la réaction qui s'était manifestée en lui après les représentations de Bayreuth fut d'autant plus violente qu'il s'était plus dépensé dans le feu de la bataille et qu'il avait déployé une vivacité surhumaine pour un vieillard de soixante-neuf ans.

Un jour même, au milieu des répétitions de *Parsifal,* a raconté le chanteur Scaria, Wagner avait été pris d'un accès d'asthme tel qu'il était tombé à la renverse sur une chaise longue, sa figure était devenue bleue; il se tordait dans d'affreuses convulsions; la crise cependant passa très vite, et quand il fut sur pied, Wagner dit simplement : « Cette fois encore j'ai terrassé la mort! » Un de ses amis, le professeur Standhartner, médecin très en vogue à Vienne, l'avait exploré dans le courant de l'été et avait constaté les rapides progrès de la maladie de cœur dont il souffrait depuis longtemps. Wagner, sans être informé du résultat de l'exploration, devait sentir lui-même à quel point ses forces diminuaient, combien les crises devenaient plus fréquentes et prenaient d'intensité : lui, si gai, si pétulant d'ordinaire, était depuis son arrivée à Venise en proie à des accès de profonde mélancolie. Un jour même, il disait à quelque ami que *Parsifal* serait décidément son dernier ouvrage, « parce qu'il allait mourir », et il exprimait à diverses reprises la crainte de disparaître avant d'avoir assuré l'avenir de son fils unique. Et cependant, il se raidissait contre cette inquiétude, ou bien il n'avait pas l'exact pressentiment d'une fin

très prochaine, puisque, de Venise, il s'employait activement à préparer les représentations de *Parsifal* à Bayreuth pour le printemps de 1883 et qu'il était en correspondance à ce sujet avec ceux de ses interprètes qu'il portait dans son cœur : Scaria et Mme Materna[1].

Il paraît avéré qu'il avait déjà ressenti différentes attaques, dont une sur la place Saint-Marc, une autre au lycée Benedetto Marcello, et il lui était expressément recommandé d'éviter toute émotion violente. Le mardi 13 février 1883, comme il allait monter en gondole pour faire sa promenade habituelle, il eut un subit accès de colère, une discussion assez vive : tout à coup il se lève en sursaut de sa chaise, étouffant, et s'écrie : « Je me sens très mal ! » Il tombe évanoui. On le porta sur son lit et quand son médecin, le docteur Keppler, accourut en hâte, il le trouva mort dans les bras de sa femme qui le croyait endormi. En rendant le dernier soupir, il avait murmuré quelques mots assez peu distincts : les uns ont cru y découvrir un dernier appel à sa servante, Betty Bürckel ; les autres, une recommandation suprême à son fils : « *Siegfried soll*..... Siegfried devra..... »

FROU-FROU WAGNER.
(Gratz, *Der Floh*, de Vienne, 24 juin 1877.)

Quand elle dut se rendre à l'évidence, Mme Wagner fut prise d'un épouvantable accès de désespoir. Elle voulut demeurer seule avec le cadavre et se coucher auprès, si bien qu'il fallut presque employer la violence pour l'en séparer au bout de vingt-deux heures ; elle resta près de quatre jours sans prendre aucune nourriture et se coupa les cheveux pour les mettre dans le cercueil de son mari. Non seulement elle ne voulait voir absolument personne et se cloîtrait dans une solitude absolue qui dure

1. Wagner, effectivement, avait tout réglé lui-même en vue des représentations de *Parsifal* pour 1883. C'est donc lui qui avait rayé du nombre des exécutants Mlle Brandt, avec laquelle il s'était brouillé, vers la fin des fêtes de 1882. Bien que franchement laide, c'était une artiste consommée, avec une voix manquant un peu de jeunesse, et elle était la plus émouvante, à coup sûr, des trois Kundry. Mais Wagner n'aimait pas les artistes qui composaient leurs rôles sans avoir recours à lui, et sa favorite a toujours été Mme Materna, très remarquable d'ailleurs, mais aussi très empressée à lui demander des conseils.

encore aujourd'hui, du moins pour le public; mais elle s'opposait, et toute la famille avec elle, à ce qu'on moulât le visage du mort. C'est seulement par ruse que le docteur Keppler parvint, en se cachant de ses amis, à faire prendre par le sculpteur Benvenuti une empreinte du masque, empreinte qui fut immédiatement mise sous scellés pour être offerte à la famille, après la grande douleur apaisée et le calme d'esprit revenu[1].

La ville de Venise voulait d'abord faire à Richard Wagner des obsèques solennelles, mais ce projet dut être abandonné, sur le désir formel de sa veuve. Le corps, embaumé par le professeur Hofmann, de Berlin, quittait Venise le vendredi suivant, au milieu d'une affluence énorme; il était accompagné par le docteur Keppler jusqu'à Vérone et c'est là, durant un arrêt d'une demi-heure, qu'un ami de Wagner, M. de Baligand, put se joindre à la funèbre escorte composée, outre la famille, de M. et Mme Gross, du peintre Joukowsky, de Hans Richter et de délégués des associations wagnériennes de Berlin, Vienne et autres villes, accourus à Venise au premier signal; enfin, partout où s'arrêtait le train funèbre, à Vérone, à Botzen, à Inspruck, à Munich, des députations venaient saluer la dépouille du grand artiste et déposer des fleurs sur son cercueil. Le samedi soir, un peu avant minuit, le corps arrivait à la gare de Bayreuth, où une garde d'honneur, fournie par les sociétés de gymnastique de la ville, le veilla jusqu'à l'heure de la cérémonie funèbre fixée au lendemain dimanche, quatre heures de l'après-midi.

La place de la station avait été décorée de mâts avec des drapeaux voilés de crêpe et portant des cartels où se lisaient les titres des ouvrages de Wagner : on avait placé sur trois chars plus de deux cents couronnes expédiées de toutes parts et parmi lesquelles il y en avait une grande en laurier envoyée par Johannes Brahms[2]; dans le lointain

1. Le docteur Keppler, consulté sur la maladie et les derniers jours de Wagner, adressa les renseignements suivants à M. H. Perl, qui les a reproduits en tête de son livre : *Richard Wagner à Venise* (Augsbourg, 1883) : « Richard Wagner était atteint d'une hypertrophie du cœur déjà fort avancée, affectant spécialement le ventricule droit, avec dégénérescence graisseuse; il souffrait en outre d'une dilatation de l'estomac et d'une hernie inguinale à droite que l'application prolongée d'un bandage mal fait avait singulièrement aggravée. » Il explique ensuite que les douleurs ressenties par le malade dans les derniers temps de sa vie provenaient de l'estomac et des intestins et qu'elles influençaient les mouvements du cœur, en sorte que la mort se produisit par la rupture du ventricule droit. Si l'on ajoute à cela, dit-il, la vie si agitée de Wagner, son ardeur à discuter sur l'art, la science ou la politique, on voit que le maître était journellement à la merci d'un accident; quant à préciser l'occasion même qui détermina cette mort si rapide, il ne peut se permettre aucune conjecture à cet égard. Il termine en disant qu'il avait surtout ordonné, outre l'application d'un bandage mieux ajusté, des massages sur l'abdomen, et restreint dans la mesure du possible le traitement médicamenteux, Wagner ayant la mauvaise habitude de mélanger tous les remèdes que différents médecins lui avaient successivement ordonnés.

2. La couronne offerte par Brahms a été cataloguée sous le n° 46 dans la liste dressée par le *Bayreuther Tagblatt*. Il n'y avait que deux couronnes provenant de France, l'une envoyée par M. A. L.;

se distinguait la rotonde du Théâtre Wagner sur lequel flottait un grand drapeau aux couleurs allemandes, voilé d'un crêpe. Le comte Papenheim et le conseiller privé Buerkel représentaient le roi Louis de Bavière; les intendants des théâtres de la cour, les deux grands-ducs de Saxe-Weimar et de Meiningen. A quatre heures, le cercueil placé sur un char traîné par quatre chevaux fut conduit, au son de la marche funèbre de Siegfried, devant une tribune élevée où le bourgmestre Muncker, au nom de la ville, et le banquier Feustel, au nom du conseil d'administration du théâtre, adressèrent un adieu suprême au grand maître et rappelèrent ses titres immortels à l'admiration de tous; puis le *Liederkranz* de Bayreuth chanta le morceau composé par Wagner pour les funérailles de Weber.

Aussitôt après, le cortège se mit en marche à la lueur de torches portées par les pompiers et bourgeois de la ville, au son des cloches, et, par toutes les rues où passait le convoi funèbre, on ne voyait que fleurs et drapeaux. A l'entrée du jardin de la villa Wahnfried, la foule s'arrêta silencieuse et resta dehors, tandis que le corps était reçu par la famille, à l'exception de Mme Wagner brisée par la douleur. Quant à Franz Liszt, qui se trouvait alors à Pesth, il avait été tellement frappé de cette mort subite qu'on l'avait retenu, pour épargner à son grand âge les émotions poignantes d'une telle cérémonie[1]. Les disciples du maître, alors, portèrent le cercueil à bras jusqu'à l'entrée du caveau que Wagner s'était fait construire et devant lequel il avait enterré son chien fidèle, empoisonné par un misérable, avec cette inscription touchante : « Ici Russ repose et attend ». Les invités de la famille et les personnages officiels suivirent seuls le cercueil jusqu'au bout; mais aucun discours ne fut prononcé devant la tombe et, pour répondre au désir exprimé maintes fois par Wagner, on dit seulement les prières et bénédictions en usage dans l'Église protestante. A l'issue de cette cérémonie, tout le monde se retira : l'homme, après la mort comme dans la vie, était gardé par le chien.

Le lendemain, un ami qui n'avait pu se joindre au cortège alla seul à Bayreuth et déposa des fleurs sur la tombe à peine fermée de

l'autre, qui n'est pas portée sur cette liste, par un jeune Autrichien, M. Emmanuel de Graffenried. — Après, toutes les couronnes furent artistement rangées dans deux salles basses du théâtre, dont l'une était le cabinet de repos du maître, et dans chacune on a placé un petit buste de Wagner, soit sur une console, soit sur une sorte de petit autel.

1. Aussitôt qu'il le put, Liszt se rendit auprès de sa fille, et ce lui fut un coup sensible, à ce qu'il paraît, d'être assez froidement reçu par Mme Wagner, exagérée en tout comme il l'était lui-même, et qui s'absorbait dans sa douleur sans vouloir en être aucunement distraite. Une fois cette exaltation calmée, il va sans dire que les rapports les plus affectueux reprirent entre le père et la fille : Liszt venait régulièrement à Bayreuth et c'est là que la mort l'a frappé, cette année, au seuil du « temple » où l'art wagnérien, dont il avait été le premier apôtre, avait trouvé sa consécration définitive. Et son dernier acte de volonté avait été de se faire porter au théâtre, en dépit des médecins, pour assister à

celui à qui il avait dû le repos de l'âme et les plus douces jouissances de l'esprit. C'était le roi Louis II, artiste et philosophe encore plus que roi, qui, depuis près de vingt ans, avait marqué un inaltérable attachement au maître, et qui, lui mort, allait reporter sa sollicitude sur les enfants de son génie, sur ses chefs-d'œuvre. Rien de plus touchant, dans le fait, que cette affection inspirée au prince adolescent par le grand compositeur; spectacle assurément unique que celui de ce roi, se dérobant à l'étiquette de sa cour pour vivre en poète et en artiste, avec un homme de génie qu'il traitait sur le pied d'égalité, comme il eût fait un souverain ami : Louis II et Wagner, dans l'intimité, se tutoyaient, si bien qu'on aurait dit père et fils d'adoption. Et comme si cette compagnie lui eût été indispensable, comme si la vie lui eût trop pesé à la traîner seul, trois ans à peine après avoir perdu cet appui providentiel, le jeune homme allait retrouver le vieillard dans la mort!... [1]

Wagner, en mourant, ne laissait aucune fortune et les inquiétudes qu'il avait marquées pour l'avenir de son fils Siegfried n'étaient que trop justifiées; il dut sentir, en ces derniers moments, combien il s'était montré père imprévoyant en n'enrayant pas, même après avoir eu un fils, ses habitudes dépensières, ses goûts de luxe et de prodigalité qui avaient absorbé des sommes considérables et l'avaient réduit, toute sa vie, à la misère dorée, avec un somptueux train de vie et des dettes en proportion. Certain jour, à Munich, le premier tapissier de la ville, auquel il devait près de cent mille francs, lui chanta pouilles en plein théâtre, s'accrochant aux pans de son habit, jurant qu'il ne le lâcherait qu'après dette payée, et criant si fort que Wagner, pour s'en débarrasser, lui signa un bon sur le trésor royal : le tapissier criait, le roi payait.

A calculer en gros ce qu'il a dû gagner d'argent, il aurait pu devenir et rester plusieurs fois millionnaire; tous les théâtres d'Allemagne

la première représentation de *Tristan et Iseult!* C'était le 25 juillet; le samedi suivant 31, il rendait le dernier soupir. Triste année 1886, qui a vu disparaître ainsi coup sur coup trois des plus solides soutiens de l'œuvre d'art de Wagner : le roi Louis II, Scaria, le chanteur par excellence; enfin Liszt, l'artiste de race, confident des premiers jours et précurseur du maître.

1. Munich, de par le roi de Bavière, ayant été jusqu'en ces derniers temps le centre du monde wagnérisant — Bayreuth, qui n'est pas une ville ordinaire, une fois mise à part — il est intéressant de connaître l'échelle exacte des différents opéras de Richard Wagner dans la capitale de la Bavière. En moyenne, on y jouait chaque année *Rienzi* une fois; *le Hollandais volant*, cinq ou six fois; *Tannhæuser* et *Lohengrin*, quatre à cinq fois; *Tristan et Iseult*, deux fois; *les Maîtres Chanteurs*, trois fois; *l'Anneau du Nibelung* dans son entier, deux ou trois fois; *la Valkyrie* et *Siegfried*, deux fois, et *le Crépuscule des Dieux* une fois — quand on le jouait. De plus, les prix variaient selon le degré de faveur de telle ou telle pièce, et ces prix étaient fixés d'avance, sans aucune hésitation, par l'intendant de la cour, baron de Perfall, compositeur lui-même et médiocrement disposé pour Richard Wagner, bien qu'il eût été, dans le temps, choisi pour diriger le Conservatoire organisé selon les vues du réformateur. *Lohengrin, Tannhæuser, la Valkyrie* et *Siegfried* atteignaient le taux le plus élevé, les autres ouvrages restaient dans les prix moyens, tandis que *Tristan et Iseult* descendait au plus bas.

LE GRAND CANAL, A VENISE, ET LE PALAIS VENDRAMINI-CALERGI.

Dessin d'après nature, de M. Robert Mols.

ont fait de ses œuvres le fond le plus solide de leur répertoire[1] et les éditeurs lui payaient ses partitions à des taux fabuleux; n'a-t-on pas dit que la célèbre maison Schott, de Mayence, avait acheté *Parsifal* deux cent quarante mille marks, trois cent mille francs? Et cependant il a toujours vécu dans la gêne, et tout l'argent qui lui revenait était gaspillé d'avance en dépenses irréfléchies, pour la décoration de sa demeure, pour son train de maison, pour ses habits même. A cet égard, la série de lettres de Wagner à sa couturière, qu'on a vendue il y a quelques années et dont le public s'est tant diverti, met bien en lumière ses excentricités enfantines pour sa toilette et ses prodigalités folles pour tout ce qui était luxe et confort.

Car Richard Wagner avait une couturière, une des plus renommées de Vienne, Mlle Bertha, et c'est elle qui lui confectionnait ses robes de chambre et ses justaucorps de satin rose tendre, bleu clair ou rouge feu avec rubans orange ou lilas, sans oublier les chemises de dentelle et les bottines de satin, qui composaient sa tenue ordinaire d'intérieur. Les fournitures ne montèrent pas, pour une seule année, à moins de 8,000 francs. Mais Richard Wagner était plus prompt à commander qu'à payer. Il joignait même à ses commandes des croquis de sa main pour mieux expliquer comment la ruche de sa robe de chambre devait devenir, vers le bas, une riche et belle garniture ayant une demi-aune de largeur, etc. Mais quand son habilleuse, qui pourtant le ménageait plus qu'aucune élégante de Vienne, exigeait quelque argent, il se récriait, payait à grand'peine, envoyant des acomptes et demandant des délais[2].

Qu'il fût très friand de toutes les élégances, de tous les raffinements, qu'il ait été un des hommes les plus délicatement sensuels de son temps, rien de mieux s'il avait payé ses fournisseurs; mais, parmi tous les goûts luxueux qu'il a eus, le plus étonnant fut sans contredit son amour pour la soie et le satin. C'était devenu une véritable manie avec l'âge, et, sans parler de sa garde-robe orientale, il avait pris l'habitude d'emporter, quand il voyageait, tout le satin nécessaire à la décoration des pièces qu'il habiterait en route; à Venise, au palais Vendramini, la chambre où il rendit le dernier soupir était entièrement tendue en satin rose, bleu pâle et vert du Nil. De telles folies montrent assez

1. Dans presque toutes les villes d'Allemagne, il a un avantage marqué sur tous les autres compositeurs. Durant la saison 1876-1877, je cite au hasard, il obtenait, à Vienne, 37 représentations contre Meyerbeer 34, Verdi 29, Rossini 15, etc.; à Berlin, il comptait aussi 37 représentations contre Mozart 17, Meyerbeer 15, Weber 14, etc. Pendant la saison 1884-1885, à Berlin, il atteignait 40 représentations contre Weber 20, Lortzing 20, Meyerbeer 16, etc.

2. Ces lettres si édifiantes, qui vont de 1864 à 1867, passèrent en vente publique à Vienne en 1877 et furent adjugées pour la somme de cent florins à M. Spitzer, qui en régala aussitot les lecteurs de *la Nouvelle Presse libre*.

quel bourreau d'argent c'était que Richard Wagner, et c'est à l'argent, par le fait, qu'il rapportait tout dans la vie.

Un jour qu'on lui transmettait des propositions assez vagues de représenter *Lohengrin* à l'Opéra de Paris : « Je ne puis, répondait-il, juger du plus ou moins grand désir qu'on a de représenter mes œuvres que d'après le taux de la prime »; et, ce disant, il ne faisait qu'user de ses droits d'artiste en proclamant ce que pensent la plupart des compositeurs, surtout ceux qui affectent un grand détachement des biens de ce monde. Pour ce qui regarde son fils, c'était s'inquiéter un peu tard d'assurer son avenir que d'y songer à près de soixante-dix ans. Il n'importe, un tel vœu devait être entendu des admirateurs du maître, et la direction du Théâtre Wagner décida d'appliquer tout le produit d'une représentation donnée à Aix-la-Chapelle à la constitution d'un premier capital en faveur de Siegfried Wagner. Cet exemple fut suivi par beaucoup de théâtres allemands, et ce ne fut pas le moins bel hommage rendu à l'homme et à l'artiste que cet empressement public à protéger, à adopter en quelque sorte, son jeune fils.

M. Adolphe Gross, banquier à Bayreuth et l'un des plus ardents promoteurs de l'œuvre, était l'exécuteur testamentaire du maître et le tuteur du jeune Siegfried; c'est lui qui assura les représentations de *Parsifal* au lendemain de la mort de Wagner et qui continue à surveiller ses intérêts en tous pays avec un zèle infatigable. De plus, au printemps de 1883, quelques wagnéristes, sous la direction du comte de Spork, provoquèrent une assemblée générale à Nuremberg et c'est là que fut scellée la fusion de toutes les Sociétés wagnériennes répandues sur la surface du globe, en une Association wagnérienne universelle, sorte de nouveau patronat accessible à tous (la cotisation annuelle, en dehors des dons volontaires, n'étant que de cinq francs), et qui avait pour but principal de pourvoir au maintien perpétuel des représentations-modèles à Bayreuth. Chaque association de ville ou de pays, gardant son individualité propre avec un représentant spécial, se rattache au comité central, composé de neuf membres, siégeant à Munich, et dont le président honoraire était Franz Liszt. Cette Association wagnérienne universelle a obtenu un succès tout à fait surprenant, car, depuis trois ans qu'elle existe, elle est déjà représentée dans 240 villes et compte environ cinq mille cinq cents membres disséminés dans le monde entier.

Richard Wagner a toujours prétendu que, du moins en ce qui le concernait, l'homme était inséparable de l'artiste, et c'est par cette audacieuse affirmation qu'il ouvrait, dès 1851, sa *Communication à mes amis*. « J'adresse, disait-il, ces communications à mes amis; car

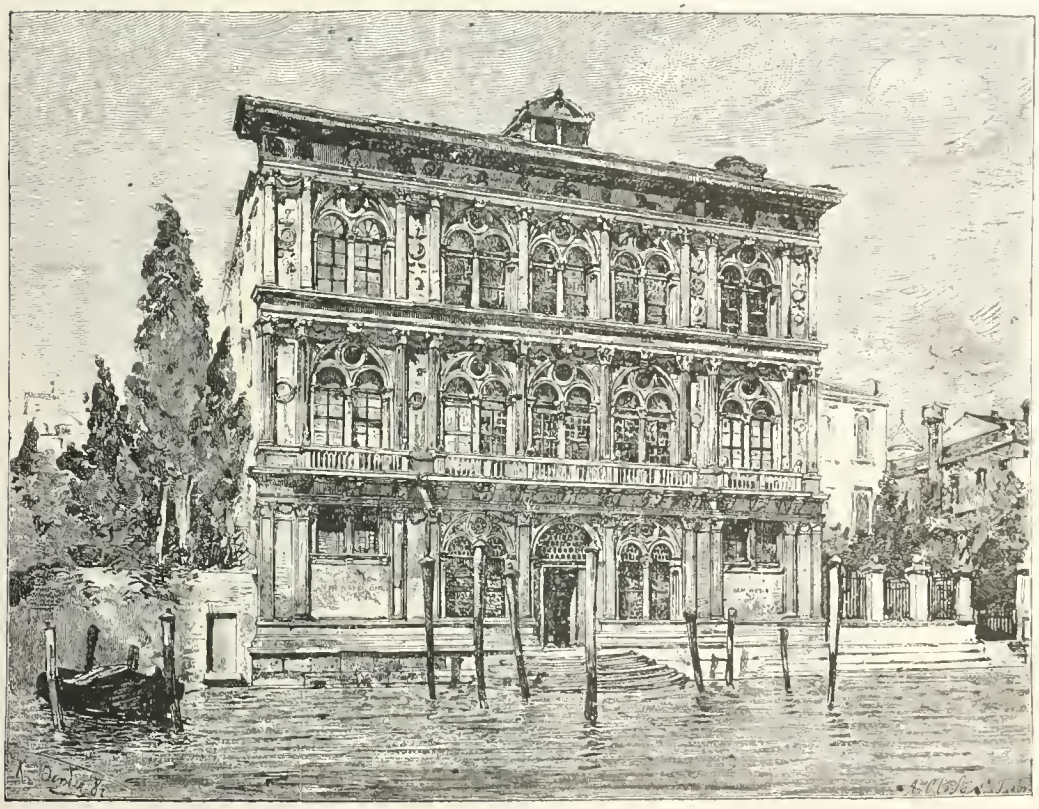
je ne puis être compris que par ceux qui éprouvent le besoin et le désir de me comprendre, et ceux-là ne peuvent être que mes amis. Mais je ne puis considérer comme tels ceux qui prétendent aimer en moi l'*artiste*, en même temps qu'ils croient devoir refuser leur sympathie à l'*homme*. Si la séparation de l'artiste d'avec l'homme est aussi dépourvue de bon sens que la séparation de l'âme d'avec le corps, il est certain que jamais artiste n'a pu être aimé, jamais son art n'a pu être compris, sans qu'il fût aimé comme homme (au moins d'une façon involontaire et inconsciente) et sans qu'on eût à la fois l'intelligence de ses œuvres et de sa vie. »

LE VIEUX MAÎTRE RICHARD WAGNER
arrive sans être annoncé dans la salle de musique du ciel.
« Bravo, enfants! C'est déjà une joie d'être ici; le désir me reprend de composer encore du nouveau. »
(*Nebelspalter*, de Zurich, 17 février 1883.)

Tout Wagner tient dans ce paradoxe, qu'il a imaginé pour son usage personnel et qui montre à quel point il entendait n'être discuté d'aucune façon; mais une telle affirmation, si hardiment qu'on la lance, est inutile et n'empêche pas les choses humaines de suivre leur cours normal. Wagner, dans son particulier, pouvait être un homme plein de grâce et d'entrain, prompt à s'insinuer dans le cœur de ceux qui l'approchaient, car il s'était fait ainsi beaucoup d'amis; mais un artiste, un créateur, surtout quand il est doué d'un pareil génie, s'adresse à la masse du public, et rien n'empêchera que chacun éprouve, sans l'approcher, plus ou moins d'admiration pour ses œuvres, plus ou moins de sympathie instinctive pour son caractère. Que ce jugement sur un homme avec lequel on n'a jamais eu aucun rapport découle plus d'une impression que de la réflexion, je n'y contredis pas; mais il n'est au pouvoir d'aucun artiste de s'y soustraire, et, d'ailleurs, Wagner, en particulier, aurait trop à perdre à restreindre ainsi le nombre de ses vrais admirateurs.

Quand on prend l'homme et l'artiste en bloc, comme on a fait

jusqu'ici, quand on embrasse d'un seul coup d'œil sa vie, ses œuvres et ses écrits, on est frappé de tant de grandeur dans la conception, de tant de solidité contre l'attaque, de tant de fermeté dans les convictions. Quand on regarde d'un peu plus près, sans se laisser éblouir par les emportements fulgurants du dieu ou par les grands mots des fanatiques, on s'aperçoit que l'idole a des pieds d'argile. Artiste et créateur, Wagner va l'égal des plus grands, et son génie comme ses



LE PALAIS VENDRAMINI, A VENISE, OÙ EST MORT RICHARD WAGNER.
(Appartenait au comte de Chambord.)

œuvres commandent une admiration sans bornes ; homme, il est dénué de noblesse et n'échappe à aucune des faiblesses de l'humaine nature : au contraire, et comme en lui tout est démesuré, il les exagère et les pousse à un degré surprenant.

Qu'il ait été d'un profond égoïsme et d'un orgueil excessif, il n'y a là rien à dire, et cette disposition à tout rapporter à soi est tellement naturelle, j'allais dire nécessaire, aux artistes, uniquement préoccupés de leur œuvre et de leur gloire, qu'on n'en parle plus ; qu'il fût, comme Berlioz, fort enclin à exagérer les inimitiés qu'il rencontrait,

et qu'il aimât, par instinct théâtral, à se poser en martyr, tout en sachant fort bien profiter des circonstances et jouer des protections, passe encore; mais ce qu'il y a de désobligeant chez lui, c'est l'ingratitude, une ingratitude naturelle et candide envers ceux qui lui avaient été de bon secours, dès qu'ils ne pouvaient ou ne voulaient plus servir ses intérêts. Et cela s'applique aux peuples, aux souverains, comme à ses confrères musiciens. Lorsqu'au lieu de lire ses écrits à part et de les juger au seul point de vue théorique, on les rattache aux événements qui les ont précédés ou suivis, on est frappé de voir avec quelle aisance l'homme de bronze se plie aux conjonctures, et comme il s'entend à flatter ceux qu'il veut séduire, en maltraitant les gens, peuples ou rois, dont il n'a plus rien à tirer. Les théories en elles-mêmes ne changent pas; mais leur développement littéraire est sujet à des inflexions sensibles, à des soubresauts très curieux à suivre et malheureusement très faciles à expliquer, puisque l'intérêt en est la cause, invariablement.

Dès le début, par exemple, et quand on lui répond de Berlin que le roi de Prusse ne peut pas accepter la dédicace de *Tannhæuser* sans en avoir entendu quelque fragment, fût-ce à la parade, il s'indigne, tonne, fulmine avec fracas pour la galerie et n'en continue pas moins à négocier sous main, tant et si bien que le roi décide qu'on jouera *Rienzi* pour son propre anniversaire. A qui est-il redevable en partie de cette décision? A Meyerbeer. Quel homme avait soutenu ses premiers pas à Paris, l'avait en quelque sorte empêché de mourir de faim en le recommandant à Schlesinger et l'avait mis en rapport avec l'Opéra, au point qu'à ce moment Wagner considéra le départ de Paris de ce bienfaiteur comme un véritable désastre pour lui? Meyerbeer, toujours Meyerbeer. Or, on sait comment Wagner l'en a remercié par la suite. Antipathie de race ou animadversion de musicien, c'est possible, et je vais plus loin, je consens que Richard Wagner, en lançant son *Judaïsme dans la musique* (1850), ait eu raison sur tous les points sans conteste; il pouvait écrire tout ce qu'il voulait contre Mendelssohn avec qui il n'avait jamais eu que des rapports insignifiants; mais il aurait dû observer plus de réserve à l'endroit de Meyerbeer.

Wagner, dans le privé, racontait que Meyerbeer avait commis à son endroit une véritable trahison, justement à propos de Schlesinger. Longtemps après son premier séjour à Paris, il aurait appris que son compatriote, en lui donnant une lettre de recommandation officielle pour Schlesinger, en avait écrit une autre, arrivée plus vite à Paris par la poste, et où Meyerbeer disait à peu près ceci : « Un jeune musicien, très ambitieux et très remuant, m'importune de ses sollicita-

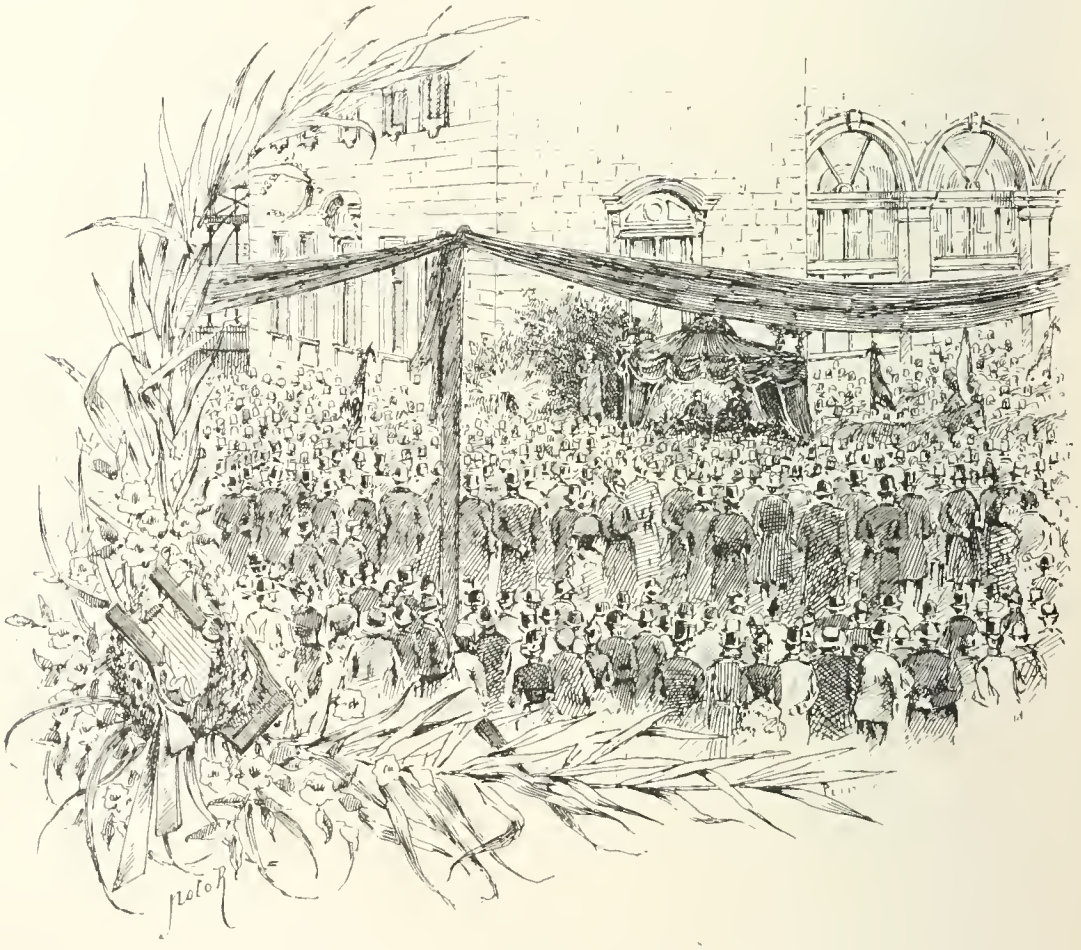
tions. Pour m'en débarrasser, je lui ai donné une lettre qu'il vous remettra et où je vous le recommande chaudement ; mais vous n'en ferez que ce que bon vous semblera. » En admettant qu'il y ait eu réellement deux lettres, ce qui est bien improbable, il semble que Schlesinger se soit conformé seulement à celle que lui remit Wagner, puisqu'il le fit vivre au moyen d'articles pour son journal, d'arrangements pour sa maison d'édition, puisque, après avoir essayé de faire exécuter son ouverture de *Faust* au Conservatoire, il produisit celle de *Christophe Colomb* dans les concerts de la *Gazette musicale* et que, pendant des années, ce journal fut tout à la disposition du jeune étranger. Voilà l'éditeur disculpé ; quant à Meyerbeer, supposé qu'il ait véritablement joué ce jeu double, en a-t-il moins aidé, par la suite, à faire accepter *Rienzi* à Berlin, sur les instances de l'auteur ?

Quoi qu'il en soit, Wagner, paraît-il, eut toujours sur le cœur cette trahison dont il demeurait persuadé ; il imputait à la fourberie du « Juif » une grande partie des tristesses et des misères qu'il avait éprouvées à Paris et ce ressentiment ne désarma jamais. Le vrai est que les gros succès d'argent de Meyerbeer avaient dès le commencement hanté ses rêves et travaillé son esprit. Voilà donc sa brochure sur le *Judaïsme*, à tort ou à raison, lancée de par le monde. Elle avait été vivement discutée en Allemagne, mais elle était absolument ignorée en France avant 1869. Il n'importe, aussitôt qu'il est question de jouer *Tannhæuser* à Paris, c'est-à-dire dès 1860, le prudent écrivain atténue autant que faire se peut ses attaques contre Meyerbeer par sa *Lettre sur la musique*, afin de ne pas indisposer les Parisiens en rabaissant trop les opéras d'un compositeur dont ils ont toujours fait si grand état. Il parle alors de « beautés entraînantes » et se défend, pour le cas où son libelle aurait eu de l'écho chez nous, d'avoir voulu donner la moindre atteinte à cette grande renommée, en critiquant quelques points faibles, moins imputables à l'artiste qu'au genre même de l'opéra.

Continuons. *Tannhæuser* est représenté à Paris par la volonté expresse de l'empereur qui n'y comprenait pas grand'chose, aimant peu la musique, c'est possible, mais qui vint pourtant applaudir aux deux premières représentations ; eh bien, dans *Art et Politique* (1868), au lieu de s'en tenir aux généralités et de charger seulement les beaux fils qui avaient si bien sifflé *Tannhæuser*, Wagner éprouva le besoin de diriger un trait blessant sur l'empereur en personne. Il exalte le libre *adolescent allemand* qui gagna des batailles au son de la Lyre et de l'Épée (*Leier und Schwert*, allusion à Kœrner et à Weber) et qui refoula l'invasion française que les troupes mercenaires des monarques n'avaient pu vaincre ; il représente alors Napoléon Ier comme

étonné de sa défaite, en cherchant la raison et ne la trouvant pas : « Peut-être n'y a-t-il sur les trônes d'Europe que son neveu qui puisse répondre à cette question avec une véritable sagesse : *il connaît et craint l'adolescent allemand.* »

D'ailleurs, cette brochure : *Art allemand et Politique allemande,* est celle où Wagner montre à tous égards le plus d'indépendance de cœur.

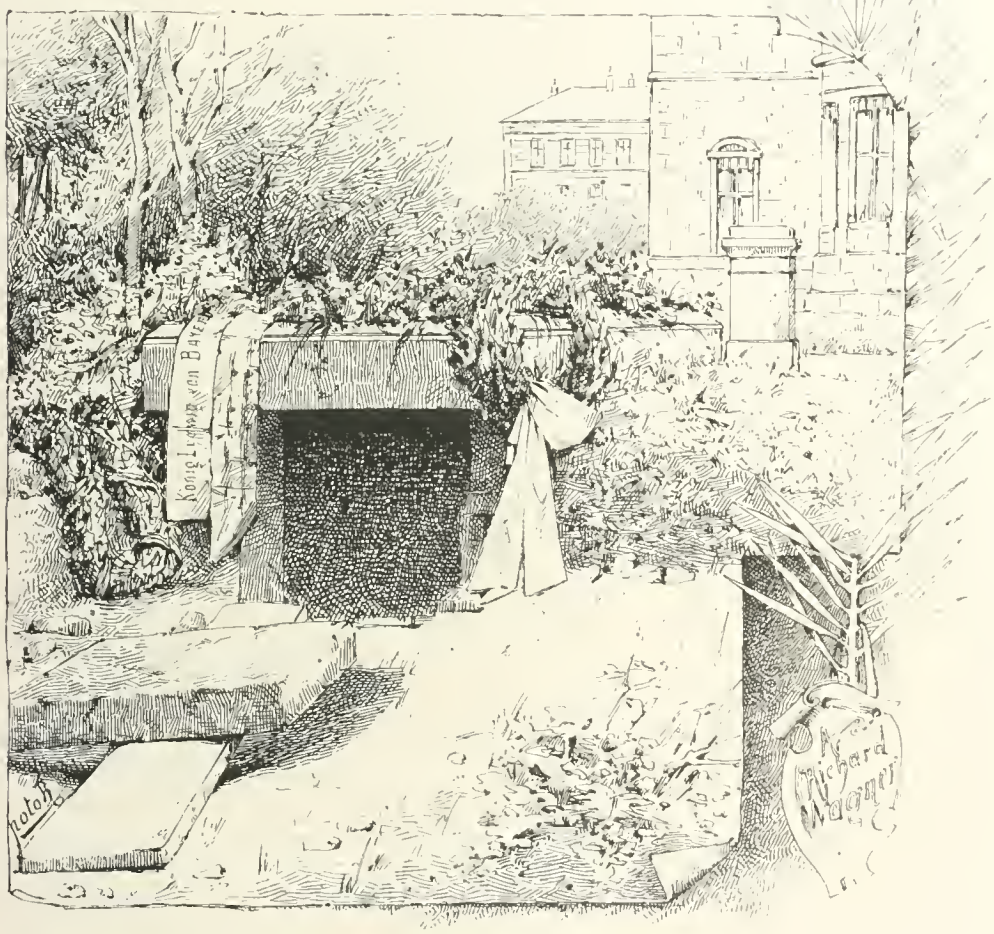


LES FUNÉRAILLES DE RICHARD WAGNER A BAYREUTH.
Départ du corbillard de la place de la station.

Elle parut en 1868, deux ans à peine après Sadowa, alors que les Allemands du Sud, Bavarois, Wurtembergeois et autres, la veille alliés à l'Autriche, étaient loin d'être assimilés à la Prusse, et Wagner, tournant déjà du côté du vainqueur, célébrait hautement les victoires des Hohenzollern sur la Bavière, cette Bavière dont le roi avait tant fait pour lui et dont il voulait encore obtenir la création à Munich d'un théâtre allemand selon son rêve : « La Prusse seule, dit-il, conserva une orga-

nisation militaire, issue de la période d'essor de l'Allemagne; avec ce dernier reste de l'esprit allemand, extirpé partout ailleurs, le royaume de Prusse, un demi-siècle plus tard, gagna la bataille de Kœnigsgrætz à l'étonnement du monde entier, etc. »

Cette étude éminemment personnelle est dirigée d'une façon manifeste contre l'influence de la France;



LE TOMBEAU DE RICHARD WAGNER A BAYREUTH

encore ouvert, au lendemain des funérailles.

(La pierre tumulaire, presque entièrement reconverte de lierre aujourd'hui, mesure 1m,70 de large sur 3m,20 de long et 0m,30 d'épaisseur.)

il semble, en effet, que Wagner n'ait plus rien à attendre des amateurs français après la défaite de *Tannhæuser* et cependant, dès l'année suivante, il est question de jouer *Rienzi* à Paris. Alors, l'écrivain s'amadoue et atténue un peu ses récriminations dans la lettre écrite à Mme Judith Mendès, exprès pour être publiée : il sait, dit-il, qu'il a d'excellents et nombreux amis à Paris; il apprécie infiniment la

portée et la valeur des marques de sympathie qu'on lui donne en France et, s'il n'y vient pas, ce n'est pas qu'il fasse fi d'un succès à Paris, au contraire, etc., etc. L'année suivante, la guerre, la défaite de la France, et Wagner lance *Une Capitulation!*

Quelques années s'écoulent, et par un revirement plus prompt qu'on ne pouvait l'espérer, ses œuvres paraissent devoir triompher en France; alors il écrit la lettre à M. G. Monod, rendue publique après sa mort et où il cherchait à expliquer qu'il raillait l'Allemagne et non la France dans ce pamphlet : « Remarquez que tout ce que j'ai écrit au sujet de l'esprit français, je l'ai écrit en allemand, exclusivement pour les Allemands : il est donc clair que je n'ai pas eu l'intention d'offenser ou de provoquer les Français, mais simplement de détourner mes compatriotes de l'imitation de la France, de les inviter à rester fidèles à leur propre génie, s'ils veulent faire quelque chose de bon... Bien plus, qui donc, dans la presse actuelle, aura assez d'intelligence et de pénétration pour reconnaître que dans l'écrit qui m'a été le plus reproché, composé au pire moment de la guerre, dans une disposition amèrement ironique, j'ai eu surtout pour but de ridiculiser l'état du théâtre allemand? Rappelez-vous la conclusion de cette farce. Les intendants et les directeurs de théâtres allemands se précipitent dans Paris assiégé, afin d'emporter pour leurs théâtres toutes les nouveautés en fait de pièces et de ballets. »

Mais à quoi bon se disculper? Est-ce qu'un artiste voit dans le monde autre chose que son art? Wagner, pour ne parler que de lui, n'était l'ennemi acharné de personne ni d'aucun peuple en général, pas même de la France; il n'était l'ennemi que des gens qui n'aimaient pas sa musique. Et dès lors n'avait-il pas le droit de s'en prendre à la France, alors que, dans les pays allemands même, il tournait son encensoir tantôt vers Munich, tantôt vers Berlin? Dès Sadowa, dès qu'il avait cru trouver dans le futur empereur d'Allemagne un prince apte à seconder ses vues, il avait exalté le vainqueur de la Bavière; aussitôt l'indifférence du vieil empereur bien constatée à l'égard de la musique, il lui brûla la politesse, et, dans *l'Œuvre et la mission de ma vie,* écrite après les représentations des *Nibelungen,* il ne se fait pas faute de lancer des traits contre le souverain qui n'avait pu durer à la tétralogie, ni voulu rien distraire pour Bayreuth des milliards payés par la France. On est soldat en Prusse; on est artiste en Bavière, — et la conclusion va de soi : vive Louis II!

Comme il avait raison de lancer ce cri de gratitude envers le jeune homme auquel il devait la tranquillité de l'existence et le repos de son génie, et comme il aurait mieux fait de ne jamais solliciter ailleurs

RICHARD WAGNER

une aide, un encouragement qu'il ne pouvait trouver qu'auprès de Louis II ! Sans ce prince enthousiaste, illuminé, sans la compagne exceptionnelle qu'il eut le bonheur de rencontrer à la fin de sa vie, Wagner n'aurait peut-être pas terminé *les Nibelungen,* ni composé *Parsifal.* Ce roi vint à lui comme l'archange sauveur à l'heure où tout l'abandonnait, et Wagner avait bien senti, dès le premier moment, que c'était là le salut pour lui-même et la vie assurée à son œuvre d'art. « Que vous dirai-je? écrivait-il à quelque ami peu de temps après sa première entrevue avec le roi. La chose la plus inimaginable et la seule pourtant qui pût me sauver s'est complètement réalisée! Une reine a mis au monde, dans l'année même de la première représentation de mon *Tannhæuser,* le bon génie de ma vie, celui qui devait plus tard, au plus fort de ma détresse, m'apporter le salut et la consolation; il semble qu'il m'ait été envoyé du ciel... ».

Comment se fait-il que les gens les plus amers, les plus acerbes, ceux qui devraient être le plus cuirassés contre les faux compliments, aient toujours un point sensible et soient, sous leurs dehors bourrus, les plus faciles à embobeliner dès qu'on chatouille agréablement leur amour-propre? Ils ne font pas un compliment qui ne soit à double entente, et, dès qu'on les flatte, on peut les assommer des plus lourds pavés sans qu'ils bronchent. Tel était Berlioz, tel était Wagner. C'est pitié, quand on admire ces deux grands compositeurs, de voir avec quelle bonne foi ingénue ils rapportent et consignent pour la postérité les éloges les plus écrasants. Wagner, en particulier, a raconté dans deux grands articles ses rapports avec Auber et Rossini; vraiment le rusé Italien et le Parisien narquois ne durent pas avoir beaucoup de peine à se moquer du pesant Allemand.

Avec Rossini encore il se défie un peu, celui-ci ayant la raillerie plus mordante et la main moins légère; avec Auber, au contraire, il est si complètement dupe qu'il lui paye ses fines et pénétrantes épigrammes par un éloge étourdissant de *la Muette de Portici.* C'est au perron de Tortoni, durant les études de *Tannhæuser,* que les deux musiciens se rencontraient presque tous les soirs, et Auber s'informait aimablement du progrès des répétitions; il voulait savoir avant tout s'il y aurait de luxueux décors, une riche mise en scène, et, quand il le sut, il se frotta joyeusement les mains en s'écriant : « *Ah! il y aura du spectacle! ça aura du succès, soyez tranquille!* » Et comme Wagner, par échange de politesse, essayait de lui parler de *la Circassienne,* qu'on jouait alors à l'Opéra-Comique : « Ah! disait modestement Auber, laissons les farces en paix! » Wagner alors changeait de pièce et vantait *Lestocq,* qu'il avait eu occasion de monter à Magdebourg et qui y

avait eu grand succès ; il ne s'expliquait pas que cet ouvrage n'eût pas gardé la faveur en Allemagne au lieu du *Pré aux Clercs* ou autres fariboles, et Auber, pour toute réponse, le regardait d'un œil mi-clos en lui disant : « Que voulez-vous, c'est le genre ! » Par surcroît d'amour-propre et de naïveté, Wagner rapporte qu'Auber, entendant une symphonie de Beethoven au Conservatoire, aurait avoué « *n'y rien comprendre* », et il admet sans difficulté « *qu'il n'a rien compris de plus à Tannhæuser !* »

Rossini n'était pas ce qu'on appelle un pince-sans-rire au même degré qu'Auber ; au contraire, il aimait à rire et bruyamment. Ses bons mots se colportaient de droite et de gauche, et comme on s'en égayait, cela troublait un peu Wagner, qui le jugeait au fond « le premier homme vraiment grand et digne de vénération qu'il eût rencontré jusque-là dans le monde artistique ». Excusez du peu, dirait Rossini lui-même. Et tout cela, parce qu'un jour le maestro lui avait dit dans le tuyau de l'oreille, avec une mine contrite, qu'il aurait dû, lui Rossini, naître en Allemagne, et qu'alors sa destinée aurait été accomplie : « *J'avais de la facilité,* conclut-il, *et j'aurais pu arriver à quelque chose.* » Et Rossini, le voyant accepter cette bourde énorme argent comptant, développait, amplifiait cette idée avec une verve intarissable, sans que son interlocuteur soupçonnât la farce un seul instant. On n'est pas plus cruel — ni plus naïf.

L'EMPEREUR D'ALLEMAGNE ET RICHARD WAGNER.

L'Empereur : « Oui, cher maître, voici le plus beau de mes ordres. Je n'ai qu'un regret, c'est que vous n'ayez pas fait avec moi la campagne de France : la guerre m'aurait coûté moins de sang, car vous auriez mis les Français en déroute ! »

(Grætz, *Der Floh*, de Vienne.)

Cependant, Wagner ne se sentait pas à l'aise en face de Rossini ; il buvait ses paroles et le tenait pour saint Jean Bouche d'or, mais il ne se livrait pas avec lui comme avec Auber. Son article, en somme, est favorable et tend à prouver que c'était là un musicien bien doué, de mérite et de valeur, que le public de son époque et le milieu où il vécut empêchèrent de s'élever au-dessus de son temps et, par là, de participer à la grandeur des véritables héros de l'art. Ce petit article, écrit immédiatement après la mort de l'auteur de *Guillaume Tell* et pour

rectifier certaines plaisanteries ou anecdotes qui couraient alors les journaux sur son attitude envers Wagner, est donc postérieur à *Art et politique,* où Richard Wagner avait exprimé à peu près la même idée en s'attaquant violemment au poème de *Guillaume Tell,* parodié d'après Schiller, mais en ajoutant qu'il y avait des morceaux ravissants dans sa musique et tels qu'ils faisaient oublier le sujet.

Rossini, d'ailleurs, qu'il déclarait être le compositeur le plus voluptueusement doué qui se pût voir, le préoccupa beaucoup jusqu'à la fin. Cela le gênait de ne savoir dans quelle catégorie le classer, non pas parmi les bons, parmi les médiocres encore moins; et comme il ne pouvait pas le mettre en ligne avec les génies de la musique allemande, il en était réduit à confesser qu'il voyait là un phénomène très difficile à s'expliquer — et ne l'expliquait pas. Quant à M. Gounod et à son *Faust* qu'il avait rapproché de *Guillaume Tell* dans le même écrit, pour accoupler Gœthe à Schiller, ainsi parodiés en musique, il ne revint jamais sur son compte : il lui avait suffi d'une fois pour juger moins la production que les tendances d'un « talent subalterne qui voudrait arriver au succès et, dans sa détresse, se raccroche à tous les moyens[1] ».

LE ROI DE BAVIÈRE
ET RICHARD WAGNER.

Le roi Louis : « Maître, changeons, je suis mieux ici. Laisse-moi faire de la musique à Bayreuth, et *toi,* va régner à Munich. »

(Grætz, *Der Floh,* de Vienne.)

Quels étaient ses compositeurs préférés ou ses œuvres de prédilection? Beethoven, avec ses quatuors ou ses sonates pour l'étude intime, et ses symphonies pour l'exécution publique; Bach, avec son *Clavecin bien tempéré;* Mozart, avec *la Flûte enchantée, l'Enlèvement au sérail, les Noces de Figaro* et *Don Juan;* Weber, avec *Euryanthe* et *le Freischütz;* Mozart encore, avec ses symphonies en *mi bémol, sol mineur* et *ut majeur.* Voilà pour les ouvrages qui étaient ses amis de chaque jour, ses épées de chevet. Ce

1. Cette courte appréciation suffit à expliquer les attaques aussi vaines qu'acharnées dont l'auteur de *Faust* poursuit Richard Wagner. L'opinion courante est que Wagner a qualifié la musique de *Faust* de « musique de lorette ». Il y a là erreur; cette triple appréciation : « un salmigondis nauséabond, une platitude douceâtre, dans un jargon affecté de lorette », vise principalement le livret fabriqué par M. Jules Barbier avec le chef-d'œuvre de Gœthe, et approuvé par M. Gounod. On comprend que le parolier français lui ait gardé une dent et ne manque pas une occasion de le pourfendre en prose et en vers.

qu'il cherchait, disait-il, avant tout dans une composition, c'était l'homogénéité du style, l'équilibre entre les moyens et le but, et il trouvait cette concordance absolue entre la musique de Mozart et son orchestre, entre le chœur de Palestrina et son contrepoint, entre le piano de Chopin et plusieurs de ses préludes ou études, sans estimer aucunement le « Chopin des dames » qui sent trop les salons parisiens ; heureusement, ajoutait-il, qu'il a produit beaucoup d'œuvres supérieures au niveau des salons.

Il regardait les mélodies de Schubert comme de véritables modèles ; mais ce n'était pas une raison, selon lui, pour accepter sa musique d'ensemble et ses sonates pour piano, non plus que les merveilleux opéras de Weber ne devaient faire admirer ses mélodies, son trio avec flûte et son quatuor avec piano. L'enthousiasme de Schumann pour les trios de Schubert et autres œuvres semblables était un mystère aux yeux de Wagner, aussi bien que pour Mendelssohn : « Je me rappelle que Mendelssohn retrouvait partout dans Schubert l'image du bourgeois de Vienne et de sa vie facile *(Behaglichkeit)*. Chose curieuse, ajoutait-il, Liszt aime encore à jouer du Schubert. Je n'y comprends rien, car ce divertissement à la hongroise, de quelque façon qu'on l'exécute, est entaché de trivialité. » Cette préférence de Liszt n'avait pourtant rien que de naturel, et ce qui le séduisait dans ces morceaux, c'était l'abondance des notes et la virtuosité : ses propres compositions, à cet égard, ne sont pas tellement différentes de certaines pièces de Schubert.

Aux yeux de Richard Wagner, Mendelssohn était surtout un « paysagiste de premier ordre » et l'ouverture de *la Grotte de Fingal* lui semblait être un chef-d'œuvre : il y trouvait une imagination merveilleuse, un sentiment délicat, soutenus par un art consommé; il insistait surtout sur la beauté du passage où les hautbois montent par-dessus les autres instruments avec un gémissement plaintif, comme les vents de la mer courant sur les flots. Il admirait également *la Mer calme et l'heureux retour,* puis le premier morceau et le scherzo de la *Symphonie écossaise :* « On ne pouvait, pensait-il, blâmer un compositeur d'employer des motifs du terroir quand il les développait d'une façon aussi merveilleuse. » En revanche, il trouvait que les seconds thèmes et les andantes, où reparaît l'élément humain, étaient sensiblement plus faibles chez Mendelssohn. Quant à l'ouverture du *Songe d'une nuit d'été,* il ne fallait jamais oublier, disait-il, que l'auteur l'avait écrite à dix-sept ans : combien la touche en était déjà sûre et la forme achevée !

C'est dans le particulier que Wagner jugeait ainsi les différents compositeurs dont on venait à parler, et ces conversations nous ont été transmises soit par M. Dannreuther, soit par M. de Wolzogen dans

ses intéressants souvenirs. Un jour qu'on discutait sur Berlioz, Wagner, à son sujet, fit une profession de foi bien inattendue. « En musique instrumentale, dit-il, je suis un *réactionnaire*, un *conservateur*. Je déteste tout ce qui exige une explication verbale en surplus des sons eux-mêmes. Par exemple, le milieu de la touchante scène d'amour dans le *Roméo et Juliette*, de Berlioz, prétend reproduire en phrases musicales les vers de Shakespeare relatifs à l'alouette et au rossignol dans la scène du balcon. Mais elle ne fait rien de pareil et n'est pas intelligible, en tant que musique. Berlioz augmenta, modifia et gâta son ouvrage ; cette soi-disant *Symphonie dramatique*, dans sa forme définitive, n'est ni chair ni poisson : ce n'est pas le moins du monde une symphonie, à strictement parler. Ni unité de sujet, ni unité de style; et les récitatifs choraux, les mélodies et autres parties vocales ont vraiment trop peu de rapports avec les morceaux symphoniques. Le finale d'opéra, la partie du père Laurence en particulier, est tout à fait manqué. Cependant, il y a de belles choses çà et là. Le convoi funèbre est très touchant : c'est un morceau de maître, aussi bien que l'Offertoire dans le *Requiem*. Le premier thème de la scène d'amour est divin ; la scène du jardin avec la fête chez Capulet est d'une habileté extraordinaire, car, pour dire le vrai, Berlioz était *diaboliquement habile*. J'ai fait une étude approfondie de son instrumentation dès 1840, à Paris, et depuis, je me suis souvent remis à ses partitions : j'en ai beaucoup profité pour apprendre et ce qu'il convenait de faire et ce qu'il convenait d'éviter. » C'est là de la franchise, à la bonne heure, et Wagner ne se diminuait en rien pour proclamer quel profit il avait su tirer des créations de Berlioz. C'est sottise de dire qu'il le méconnut : en voilà l'aveu formel[1].

En ce qui concerne Schumann, il convient d'insister. Wagner reconnaissait en lui un compositeur délicat de petits chants inspirés, de jolies pièces de piano, un « peintre de genre » comme Mendelssohn était un « paysagiste », et il développait ainsi son jugement : « La façon propre à Schumann de traiter le piano est insupportable à mon oreille ; tout y est mêlé, confus, et l'on ne peut rendre ses morceaux sans abuser de la pédale obligée. Quel soulagement d'entendre ensuite une sonate de Beethoven ! Dans les commencements, j'attendais plus de Schumann ; ses écrits sur la musique étaient brillants et ses compositions de piano montraient une grande originalité. Il y avait

1. Wagner représente ici le classicisme le plus pur et, sans qu'il s'en doute, il termine son discours par le mot presque textuel de Cherubini, lorsqu'on lui proposait d'aller entendre la *Symphonie fantastique* : « Zé n'ai pas besoin d'aller savoir comment *il né faut pas faire*. » Ce qui rend le rapprochemen plus piquant encore, c'est que c'est Berlioz lui-même qui nous a transmis, par ses *Mémoires*, bourrade de Cherubini.

dans tout cela beaucoup de fermentation, mais aussi une chaleur réelle, et des passages nombreux sont vraiment uniques et parfaits. J'estime aussi très haut un grand nombre de ses mélodies, quoiqu'elles ne soient pas aussi belles que celles de Schubert ; il donnait tous ses soins à la déclamation, et ce n'était pas un petit mérite en son temps. »

Voilà qui est assez modéré dans la forme, et Wagner n'avait pas oublié qu'il avait, à ses débuts, trouvé un appui constant dans la *Nouvelle Gazette de musique,* au moins tant que Schumann en était resté le directeur ; mais malheureusement il ne s'en tint pas là. Après que les représentations des *Nibelungen* eurent réuni autour de lui tous ses admirateurs fanatiques, ses dévots, il se forma comme une société franc-maçonnique où les esprits libres refusèrent d'entrer, et pour laquelle les moindres paroles tombant de la bouche du maître prenaient un air d'oracle. Alors, exalté par l'adoration de cette petite chapelle, grisé par l'encens qu'on lui brûlait sous le nez, Wagner fut saisi d'un accès terrible et se reprit à démolir avec fureur les musiciens mêmes qu'il aurait dû défendre et respecter.

Tant qu'il avait battu en brèche les compositeurs surfaits, français et autres, tant qu'il avait fustigé de la belle façon les musiciens de pacotille, à quelque nation qu'ils appartinssent, rien de mieux, et l'on ne pouvait que faire chorus avec lui ; mais voilà-t-il pas qu'un beau jour c'est à Schumann qu'il s'attaque, à Schumann, qui ne devait pas lui porter grand ombrage avec un seul opéra ; à Schumann enfin, que tout le monde musical reconnaît actuellement comme le plus grand musicien symphoniste après Beethoven. Ce qu'il lui reprochait, c'était d'avoir osé, lui, compositeur bien doué pour de petites pièces de chant ou de piano, osé écrire des symphonies, des ballades, des poèmes, un opéra — il le dit formellement dans *l'Œuvre et la mission de ma vie* — et d'avoir ainsi trompé l'Allemand qui voulut voir dans ces ouvrages le dernier mot de l'art national contemporain — au lieu de l'aller chercher exclusivement, comme il convient, dans les créations de Richard Wagner. Mais, pour terrasser un tel homme, il n'était pas trop de deux ou trois articles, et, en même temps qu'il en rédigeait un décisif, Wagner en faisait écrire un autre, non moins écrasant, par l'un d'entre ses commensaux.

Celui-là était le pianiste Joseph Rubinstein, un familier de la maison de Wagner, qui n'avait que le nom de commun avec les deux frères célèbres, Antoine et Nicolas Rubinstein, et qui a fini par se tuer, après avoir dû quitter Bayreuth où l'on rendait la vie trop dure au serviteur le plus aveuglément dévoué. Ce Joseph Rubinstein donna

donc aux *Feuilles de Bayreuth*[1] un long article : *Sur la musique de Schumann,* où il attaquait l'auteur de *Manfred,* non pas comme poète

RICHARD WAGNER EN 1882.

Dessin à la mine de plomb de M. Renoir, d'après son esquisse à l'huile faite à Venise le 15 janvier 1882.

et musicien dramatique, — Wagner s'était réservé cette tâche, — mais comme compositeur au point de vue absolu. Il lui reprochait de ne

1. *Bayreuther Blætter :* tel est le titre de ce journal mensuel, moniteur officiel du wagnérisme, qui commença à paraître en janvier 1878, pour la propagation de la foi wagnérienne. Il était rédigé par M. de Wolzogen sous la direction et l'inspiration de Wagner, qui y donna beaucoup d'articles et ne cessa d'y attaquer les disciples ou servants de Schumann : Joachim, mais surtout Johannes Brahms. Il regarde les symphonies de ce dernier comme de pitoyables imitations de celles de Beethoven et déclare

pas savoir bâtir un morceau, de procéder toujours par *rosalies,* en répétant certains membres de phrases montant par ton ou demi-ton ; il prenait alors la symphonie en *si bémol,* en disséquait le premier morceau et démontrait sans réplique possible le néant de cette composition. Il ne traitait pas mieux ses délicieuses pièces de piano, au contraire, et concluait à peu près en ces termes : « ... Même au point de vue du métier, Schumann manque absolument de sincérité, de vérité, et il faut souhaiter que les nombreux auteurs qui s'inspirent de lui se dégagent au plus tôt de cette pernicieuse influence ; autrement, ce serait la ruine totale du goût et du sentiment. »

Wagner, lui, n'attaqua pas Schumann de front, et c'est dans un article général sur le poème d'opéra, sur la composition dramatique en particulier, qu'il l'exécuta en passant. Il parlait là de quantité de musiciens, de Mozart, de Weber, de Winter, de Spohr, etc., de Rossini enfin, qu'il louait sans réserve et sur lequel il laissait échapper ce singulier aveu : « On criait beaucoup (en Allemagne) contre Rossini ; mais, au fond, ce qui nous blessait réellement, c'était moins sa poétique que son génie. Heureusement que les Rossini sont rares. » Et les Schumann aussi, n'en déplaise à Wagner. Voici pourtant comment l'auteur de *Tristan* jugeait l'artiste auquel on doit *le Paradis et la Péri :*

« ... Mes succès sur le théâtre royal de Dresde ne tardèrent pas à attirer auprès de moi d'abord Ferdinand Hiller, ensuite Robert Schumann ; ils venaient pour voir de près comment, sur une des scènes lyriques les plus importantes d'Allemagne, un compositeur allemand, inconnu jusque-là, pouvait jouir d'une vogue durable auprès du public. Les deux amis crurent d'abord reconnaître que je n'offrais rien de particulier comme musicien et que, dès lors, mon succès trouvait son unique raison dans le texte seul de mes opéras. En vérité, j'estime aussi qu'il était de la première importance d'avoir un bon poème, et je m'en ouvris à eux-mêmes, qui étaient en quête de sujets d'opéra. Ils me demandaient mon avis et, quand je le donnais, se refusaient à le suivre ; je soupçonne que c'était par défiance des mauvais tours qu'ils redoutaient de moi. A propos de mon poème de *Lohengrin,* Schumann déclara qu'il ne voyait pas là un sujet d'opéra ; en quoi il différait d'opinion avec le maître de chapelle Taubert, de Berlin, qui, plus tard, bien après l'achèvement et l'exécution de mon ouvrage, disait avoir envie de prendre mon texte pour le mettre en musique à son

que les musiciens simplement ferrés sur leur métier qui croient s'élever par leurs symphonies jusqu'à Beethoven ne fabriquent que du Brahms ; ailleurs, dans un morceau sur la vivisection des chiens, qui l'intéressait vivement, il insinue qu'il n'aurait que faire, à ses obsèques, du *Requiem allemand,* de Brahms. Il ne l'eut pas, en effet, mais il eut une magnifique couronne que l'auteur, oublieux de ses attaques, eut le bon goût d'envoyer pour les funérailles à Bayreuth.

tour. Lorsque Schumann composa le poème de sa *Geneviève,* je perdis ma peine à vouloir lui faire modifier son troisième acte, qui est d'une sottise malheureuse; mais il s'emporta, estimant au fond que mes conseils n'allaient à rien moins qu'à ruiner ses meilleurs effets. Il ne visait qu'un but : que tout dans son ouvrage fût *allemand, chaste et pur,* relevé cependant par quelques pointes de légèreté; et c'est ainsi qu'il est arrivé à écrire les vulgarités et les grossièretés de son second finale. J'ai assisté, il y a peu d'années, à Leipzig, à une représentation très soignée de cette *Geneviève,* et je dois confesser que le troisième acte du *Bal masqué* d'Auber, œuvre répugnante au premier chef et bâtie avec des motifs de même acabit, m'a paru un chef-d'œuvre d'esprit auprès de la brutalité vraiment écœurante de ce poète et compositeur *allemand, chaste et pur.* Chose étrange, je n'ai jamais entendu en Allemagne une seule plainte à ce sujet, tant est grande l'énergie avec laquelle l'Allemand impose silence à son vrai sentiment, quand il s'agit d'élever un homme au-dessus d'un autre, par exemple Schumann au-dessus de moi. »

Tout cela était-il bien sérieux? J'en doute, en vérité, tant ce serait triste à croire. Et certain paragraphe arrivait où Wagner montrait un peu le bout de l'oreille et semblait donner à entendre qu'il écrivait tout cela pour la galerie. « ... Il se peut, dit-il, que les idées ici développées soient plus ou moins justes, mais cet article n'est pas destiné à la *Gazette de Cologne* ni à aucune feuille d'importance, en sorte que, supposé que cela soit mauvais, la chose reste entre nous. » Accordé; mais, encore que les *Feuilles de Bayreuth* n'aient pas en effet l'importance de la *Gazette de Cologne,* comme Wagner le dit en riant, était-il bien nécessaire d'imprimer de telles choses, et ne pouvait-il contenter ces haines de coterie plus discrètement et à meilleur marché?

Ce qui frappait à première vue en Richard Wagner, c'était la vie extraordinaire qui animait ce corps chétif, surmonté d'une tête très forte, avec un énorme développement du front. Les caricaturistes, surtout ceux d'Angleterre, ont bien saisi cette disproportion qui le faisait paraître plus petit qu'il n'était en réalité. La clarté du regard, la transparence des yeux adoucissaient ce visage aux lignes très accusées, et la bouche, malgré la forte saillie du nez et du menton, avait un caractère inoubliable de douceur et d'affabilité. Bien pris dans sa courte taille, extrêmement preste de mouvements, d'allure et de gestes, il donnait de prime abord l'impression d'une originalité vive et puissante; il fascinait par sa conversation, tant il s'animait sur les sujets qui lui tenaient au cœur et mimait ce qu'il voulait dire. Il avait des violences de tempérament extraordinaires : chez lui, la gaieté, comme la colère,

était tempétueuse et débordante. Était-il pris d'un accès de joie ou de raillerie, alors il perdait tout ménagement; il ne savait plus ni de qui il parlait ni devant quelles gens, et sa femme, dont la diplomatie était toujours en éveil pour prévenir ses écarts ou réparer ses boutades, était souvent inhabile à le retenir ou à le rattraper sur cette pente glissante : il était proprement incoercible.

Où qu'il se trouvât, il éclipsait tout autour de lui, et sa voix mélodieuse ajoutait encore à l'effet musical de son discours; bref, son énergie native, irrésistible, sa façon de s'imposer, son don de production incessante allaient de pair avec une bonté simple, avec une sensibilité extrême. Et M. Dannreuther, qui l'a vu de près, ajoute non sans une nuance de regret : « L'homme noble et bon, que ses amis appréciaient, et le critique ou le réformateur agressif qui s'adressait au public, faisaient deux individus bien distincts en Richard Wagner. A l'égard du public et du monde des chanteurs, acteurs et musiciens, il avait habituellement une attitude de défi; il était toujours sur le point de s'emporter; impatient, nerveux, irritable, il semblait prendre plaisir à mettre en pièces hommes et choses. » Hélas! oui, c'était là le côté fâcheux de sa nature.

WAGNER

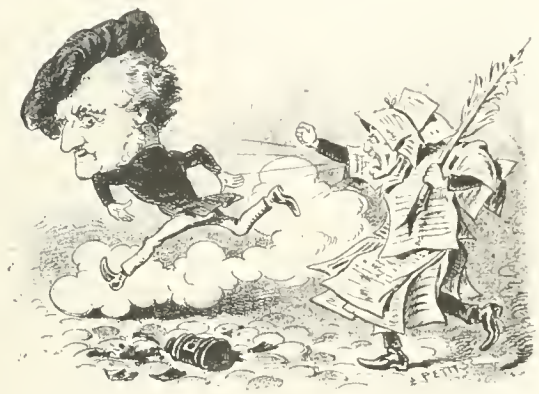
Lisant aux Champs Élysées les journaux de Munich, qui lui apprennent la mort du roi Louis II. — « Le vrai meurtrier de ce pauvre prince, ne serait-ce pas moi ? »

(*Le Triboulet*, 27 juin 1886.)

Et cependant quel ascendant prestigieux il exerçait sur tant d'artistes dévoués à sa cause, comme il les subjuguait, comme il les fanatisait par un charme supérieur, peut-être par sa violence même et sans s'inquiéter jamais des compétitions d'amour-propre qu'il pouvait provoquer entre eux! Après les représentations de *Parsifal*, dans la réception qui suivit, ne le vit-on pas, au milieu d'un cercle d'admirateurs attentifs, prodiguer les louanges et les conseils les plus flatteurs à sa chanteuse préférée, Mme Materna? Par un contraste humiliant, Mlle Brandt, qui s'était vouée corps et âme à son triomphe et qui avait fait une Kundry incomparable, était dédaigneusement laissée à l'écart, seule avec Mme Wagner, qui s'efforçait, par ses prévenances, de lui faire oublier le triomphe écrasant de sa rivale auprès du maître. Et l'héroïque artiste aurait, par fanatisme, recommencé l'année d'après, si Wagner, avant de mourir, ne l'avait rayée du nombre des interprètes dignes de participer aux fêtes de 1883!

Qu'il fît un signe, et près de deux cents des meilleurs artistes de l'Allemagne et de l'étranger accouraient pour les répétitions et représentations de la tétralogie, réparties sur deux étés : tout fiers de s'associer à son œuvre, ils signaient gaiement l'engagement de passer, ces deux années-là, trois mois pleins à Bayreuth, sans gagner plus que leurs frais de voyage et de logement. Enfin, n'imposait-il pas aux chanteurs les plus réputés la stricte obligation de ne pas revenir en scène, si fort qu'on les applaudît, pour « mieux rester dans le cadre de l'œuvre qu'ils devaient présenter au public » ? Et tous se courbaient sous cette règle de fer, attendant sans broncher qu'il plût à Wagner de les démasquer, revenant tous alors se grouper en costumes autour du maître, non pour eux-mêmes ni pour le public, mais afin de donner à l'auteur et de lui « donner peut-être à lui seul, une dernière vue d'ensemble de son œuvre ». Notez que c'est lui-même qui parle ainsi dans de brèves notes de service adressées aux chanteurs : cela n'est-il pas merveilleux et vit-on jamais homme exercer un empire aussi grand sur des sujets plus difficiles à gouverner ?

DESTINÉE DE RICHARD WAGNER ICI-BAS.



La Critique le poursuivait comme une Furie tant qu'il vécut.

A présent, elle suit son cercueil et joue le rôle du cheval drapé de deuil.

(*Kikeriki*, de Vienne, 22 février 1883.)

Tous les gens qui ont approché Richard Wagner ont été captivés, séduits, dominés par sa personne, aussi bien ceux qui sont entrés dans son intimité que ceux qui n'ont fait que passer ; mais tous aussi témoignent des brusques soubresauts de son humeur et de la nécessité qu'il y avait de plier devant lui. Que dit, par exemple, Mme Judith Gautier, qui lui portait une sorte d'admiration religieuse ? « Il y a dans le caractère de Richard Wagner, il faut bien le reconnaître, des violences et des rudesses qui sont cause qu'il est si souvent méconnu, mais seule-

ment de ceux qui ne jugent que par l'extériorité des choses. Nerveux et impressionnable à l'excès, les sentiments qu'il éprouve sont toujours poussés à leur paroxysme; une peine légère est chez lui presque du désespoir, la moindre irritation a l'apparence de la fureur. Cette merveilleuse organisation, d'une si exquise sensibilité, a des vibrations terribles; on se demande même comment il peut y résister : un jour de chagrin le vieillit de dix ans, mais, la joie revenue, il est plus jeune que jamais le jour d'après. Il se dépense avec une prodigalité extraordinaire. Toujours sincère, se donnant tout entier à toutes choses, d'un esprit très mobile pourtant; ses opinions, ses idées, très absolues au premier moment, n'ont rien d'irrévocable; personne mieux que lui ne sait reconnaître une erreur; mais il faut laisser passer le premier feu. Par la franchise, la véhémence de sa parole, il lui arrive assez souvent de blesser sans le vouloir ses meilleurs amis; excessif toujours, il dépasse le but et n'a pas conscience du chagrin qu'il cause. Beaucoup, froissés dans leur amour-propre, emportent sans rien dire la blessure, qui s'envenime dans la rancune, et ils perdent ainsi une amitié précieuse; tandis que, s'ils avaient crié qu'on les blessait, ils eussent vu chez le maître des regrets si sincères, il se serait efforcé avec une effusion si vraie de les consoler, que leur amour pour lui s'en serait accru. »

Que dit à son tour M. Monod, beaucoup moins intime à Bayreuth? « C'est là qu'il faut voir et connaître Wagner, lorsqu'il met un frein à sa nature indomptable pour recevoir avec une courtoisie parfaite les nombreux visiteurs qu'ont attirés les fêtes de Bayreuth. Il exerce sur ceux qui l'approchent un irrésistible ascendant, non seulement par son génie musical, par l'originalité de son esprit, par la variété de ses connaissances, mais surtout par une puissance de tempérament et de volonté qui éclate dans toute sa personne. On sent qu'on est en présence d'une sorte de force de la nature qui s'agite et se déchaîne avec une violence presque irresponsable. Quand on l'a vu de près, tantôt d'une gaieté sans frein, livrant passage à un torrent de plaisanteries et de rires, tantôt furieux, ne respectant dans ses attaques ni titres, ni puissances, ni amitiés, toujours obéissant à l'élan irrésistible du premier mouvement, on finit par ne plus lui reprocher trop durement les manques de goût, de tact et de délicatesse dont il s'est rendu coupable; on est tenté, si l'on est Juif, de lui pardonner sa brochure sur le Judaïsme dans la musique; si l'on est Français, sa pantalonnade sur la capitulation de Paris; si l'on est Allemand, toutes les injures dont il a accablé l'Allemagne; comme on pardonne à Voltaire *la Pucelle* et certaines lettres à Frédéric II, à Shakespeare certaines plaisanteries et

certains sonnets, à Gœthe certaines pièces ridicules, à Victor Hugo certains discours. On le prend tel qu'il est, plein de défauts, peut-être parce qu'il est plein de génie, mais incontestablement un homme supérieur, un des plus grands et des plus extraordinaires que notre siècle ait produits[1]. » Il serait impossible de mieux dire en moins de mots.

Tous les témoignages en font foi : Wagner, comme homme, était très affable et de relations charmantes, même à l'égard des Français. Le peintre Renoir, voyageant un certain hiver en Italie et sachant la répugnance que marquait Wagner à poser devant aucun peintre, espérait fort peu faire le portrait du grand compositeur. Il s'était pourtant muni à tout hasard d'une lettre d'introduction perdue en route, et la première personne qui le reçut, quand il se présenta chez Wagner, fut précisément le peintre russe Paul Joukowski, qui s'était attaché à la fortune du maître et qui s'occupait alors à faire les maquettes des décors de *Parsifal*[2]. Comme Renoir lui marquait le but de sa visite, il avoua de son côté qu'il suivait depuis deux ans Wagner afin de faire son portrait : « Mais restez, dit-il; ce qu'il me refuse à moi, il peut vous l'accorder; et quand même, vous ne pouvez partir sans le voir. »

Renoir resta et fit bien..... Mais écoutez-le parler; c'est un vrai tableau que ce récit familier, fait par lettre à un ami, de sa visite à Wagner : « ... J'entends un bruit de pas assourdi par les épais tapis. C'est le maître avec son vêtement de velours à grandes manches doublées de satin noir. Il est très beau et très aimable. Il me serre la main, m'invite à me réasseoir et alors commence une conversation des plus insensées, parsemée de *ah!* de *oh!* moitié français, moitié allemand, avec des terminaisons gutturales. « Je suis bien *gontent* (*ah! oh!* et un son guttural). Vous venez de Paris? — Non, je viens de Naples », et je lui raconte la perte de ma lettre, ce qui le fait beaucoup rire. Nous parlons de tout. Quand je dis : nous, je n'ai fait que répéter : « Cher maître, certainement, cher maître. » Et je me levais pour m'en aller. Alors, il me prenait les mains, me refourrait dans mon fauteuil : « *Addentez* encore un peu; ma femme *fa fenir*... »

Bref, Wagner, entraîné par la gaieté du peintre parisien qui l'amuse, offre de poser *une demi-heure,* le lendemain avant son déjeuner, à la fois pour le peintre russe et pour le français : « Vous me ferez,

1. Articles de M. G. Monod publiés dans le *Moniteur universel* sur la tétralogie à Bayreuth en 1876.

2. « Ce jeune peintre — écrit Mme Judith Gautier — qui, rencontrant Richard Wagner à Naples, brigua et obtint l'honneur d'être choisi pour faire les décors de *Parsifal* et quitta tout pour suivre le maître, est le fils d'un des plus illustres poètes de la Russie, qui fut le précepteur d'Alexandre II. L'artiste s'est installé dans une maison toute voisine de Wahnfried et vit là en ermite, travaillant de tout son cœur. »

dit-il au premier, tournant le dos à la France, et M. Renoir me fera de l'autre côté. » (*Ah! oh!*) « .... Le lendemain, poursuit Renoir, j'étais là à midi; vous savez le reste. Il a été très gai, moi très nerveux et regrettant de n'être pas Ingres. Bref, j'ai, je crois, bien employé mon temps, trente-cinq minutes : ce n'est pas beaucoup. Mais si je m'étais arrêté avant, c'était très beau; car mon modèle finissait par perdre un peu de sa gaieté et devenir raide. J'ai trop suivi ces changements; enfin vous verrez. A la fin, Wagner a demandé à voir. Il a dit : « Ah! ah! je ressemble à un « prêtre protestant. » Ce qui est vrai. Enfin j'étais très heureux de n'avoir pas trop fait four; il y a un petit souvenir de cette tête admirable. »

Voilà comment ce portrait à l'huile, brossé à Palerme en une demi-heure par le peintre français Renoir, le 15 janvier 1882, surlendemain du jour où Wagner avait terminé *Parsifal,* est un des rares pour lesquels le maître ait bien voulu poser. « .... Il a répété à plusieurs reprises que les Français lisaient trop les critiques d'art (*ah! ah!* et un gros rire), les Juifs allemands (et il en nomme un). « Mais, monsieur « Renoir, je sais qu'il y a en France de *pons* garçons que je ne confonds « pas avec les Juifs allemands. » Je ne puis malheureusement pas rendre la franche gaieté de toute cette conversation de la part du maître. »

Le singulier Wagner que nous avait fait une légende hostile et comme il différait de celui-ci, pris sur le vif! Quoi d'étonnant à cela? Les vrais génies sont aussi simples dans l'intimité que les faux génies le sont peu. Ceux-ci n'oublient jamais leur personnage et ne se lassent pas de poser, qui pour le penseur absorbé, qui pour le mystique exalté. Ce sont de grands comédiens, sinon de grands musiciens.

A LA PORTE DU CIEL.

Wagner demandant à saint Pierre de lui ouvrir le Paradis.

(*Der junge Kikeriki*, 18 février 1883.)

CHAPITRE XVI

LE GÉNIE EN FACE DE SES PARTISANS ET DE SES DÉTRACTEURS

UE devait-il advenir de Richard Wagner après sa mort, et quelle sera vraisemblablement sa place dans le livre d'or de la postérité ? Eh ! mon Dieu, tout simplement celle d'un musicien du premier ordre et d'un réformateur inspiré. Il aura le sort de tous les génies qui l'ont précédé et dont il s'est ouvertement inspiré avant que de dégager sa personnalité si puissante. Aux temps héroïques, lors des grands combats de plume engagés autour du maître, on le déifiait presque, on incarnait tout l'art musical en sa personne et l'on n'admettait rien auparavant, rien après : c'était comme le dieu de la musique descendant un jour sur terre, éclairant le monde et ne devant plus laisser après lui que ténèbres. Mais ces excès de pensée et de style, éclatant dans le feu de la lutte et provoqués par les négations du parti ennemi, se sont calmés à mesure que le génie ainsi défendu rencontrait moins de détracteurs et s'imposait à l'admiration durable de tous les esprits réfléchis.

Ce fut alors une autre antienne. Dès que le génie musical de Richard Wagner fut reconnu à peu près par tout le monde, apparurent les wagnéristes de la dernière heure, esprits maladifs et contournés qui, pour se distinguer d'avec les premiers prosélytes, assagis par l'âge, imaginèrent de rejeter le musicien en seconde ligne et d'exalter chez Wagner le philosophe et le poète, pour en faire une sorte de mystagogue universel. Jeux littéraires destinés à jeter de la poudre aux yeux des lecteurs naïfs, gageures de jeunes gens en humeur de rire, simple cliquetis de mots qui ne veulent rien dire et dont les premiers à s'amuser sont, il me plaît de le croire, ceux qui s'y exercent. Wagner est dans tout, tout est dans Wagner : telle est la formule néo-panthéistique à laquelle on pourrait ramener ces merveilleux discours, un peu confus sans doute au premier abord — ces facétieux épigones l'ayant ainsi voulu pour exaspérer les bourgeois — mais dont on discerne aisément le fond, peu profond, si touffues que soient les broussailles entassées pour masquer ce piège à nigauds.

Du penseur qu'on s'ingénie à découvrir en Wagner, du philosophe et du politicien qu'il croyait être lui-même, autant en emportera le vent; du poète, il en restera tout juste ce qui est inséparable du musicien, la réforme qu'il a conçue et réalisée n'ayant pu être menée à bien que par un grand compositeur doublé d'un littérateur instruit et perspicace. Quant au musicien, sur lequel des détracteurs arriérés et des partisans trop avancés se dépensent en de puérils écrits, c'est une autre affaire, et l'on peut affirmer, sans se targuer du don de prophétie, que son œuvre entier traversera les siècles, dans la mesure permise à une œuvre musicale, et rendra le nom de Richard Wagner immortel. C'est une destinée commune, en France, aux compositeurs qui innovent ou réforment que d'être, à leur apparition, combattus par leurs pairs et défendus par des hommes de lettres : en fut-il autrement pour Wagner que pour Lulli, que pour Gluck, et ne sont-ce pas des littérateurs purs, médiocrement musiciens, mais très ouverts aux idées de progrès, qui furent frappés tout d'abord de l'excellence des réformes proposées, qui embouchèrent la trompette pour défendre et soutenir le novateur contre les musiciens?

Les femmes, aussi, prirent part à la lutte avec leur fièvre habituelle, et de même qu'au siècle dernier on voyait la reine et la comtesse de Provence faire cabale, ainsi qu'on disait alors, pour *Iphigénie en Aulide,* on vit également telle princesse étrangère, telle belle dame de la cour impériale battre éperdument des mains à *Tannhæuser* et briser son éventail de dépit, en faisant tête à toute une salle déchaînée. « ...Un dernier ennui, mais colossal, écrivait alors cet éternel railleur de Mérimée, a été *Tannhæuser*. Les uns disent que la représentation à Paris a été une des conventions secrètes du traité de Villafranca; d'autres qu'on nous a envoyé Wagner pour nous forcer à admirer Berlioz. Le fait est que c'est prodigieux. Il me semble que je pourrais écrire demain quelque chose de semblable en m'inspirant de mon chat marchant sur le clavier d'un piano. La représentation était très curieuse. La princesse de Metternich se donnait un mouvement terrible pour faire semblant de comprendre et pour faire commencer les applaudissements qui n'arrivaient pas. Tout le monde bâillait; mais, d'abord, tout le monde voulait avoir l'air de comprendre cette énigme sans nom... » Conclusion : le fiasco est énorme; Auber dit que c'est « du Berlioz sans mélodie ».

Au moins, la bataille poussée à ce degré d'acharnement et menée des deux côtés avec une furie inimaginable avait-elle quelque grandeur; on s'abordait de front et l'on se portait de terribles coups, sans faux-fuyants, en criant au génie ou au monstre. C'était la période héroïque pour Wagner et ses tenants, tandis que les attaques insi-

dieuses des derniers ennemis et les glorifications façonnées de ses modernes zélateurs sont empreintes d'une mesquinerie singulière : des deux côtés s'accuse — ou s'affiche — la décadence. Heureusement que le génie du maître est assez grand pour résister aux uns comme aux autres et qu'il ne saurait être jugé à la taille de ses adversaires vieillis ou de ses dévots de la nouvelle observance. Aujourd'hui, Wagner est salué compositeur de génie, et les musiciens mêmes qui s'acharnent désespérément contre lui ne se peuvent tenir de l'imiter, l'occasion venue, et de se traîner à sa remorque. L'ère héroïque et légendaire est donc close ; l'âge classique commence ; le maître est entré désormais dans l'histoire et dans l'immortalité.

Ce malheureux échec de *Tannhæuser* à Paris, auquel il faut toujours revenir, était resté comme un point noir dans l'existence de Wagner, si puissant est l'attrait que notre capitale a toujours exercé sur les musiciens étrangers. Tantôt, il affectait de s'en désintéresser, assurant qu'il ne tenait nullement rigueur au public français ; tantôt, il s'en réjouissait comme d'un bienfait des dieux qui avait sauvegardé son indépendance d'artiste ; mais, dès qu'il ne parlait plus pour la galerie et qu'il n'avait plus affaire à des amis de France, il laissait percer dans ses écrits un regret amer, une rancune insurmontable. Et c'était tout naturel. Dans les derniers temps de sa vie, il écrivait encore à l'un de ses partisans qu'il ne voulait pas mourir sans avoir mené son fils à Paris pour lui montrer l'endroit où *Tannhæuser* avait été sifflé. Ses amis, pourtant, avaient fait l'impossible afin de panser sa blessure, et, dès le premier moment, des esprits droits, des écrivains d'élite avaient protesté contre ce jugement sommaire avec une généreuse indignation.

« ... Le succès ou l'insuccès de *Tannhæuser* ne peut absolument rien prouver ni même déterminer une quantité quelconque de chances favorables ou défavorables dans l'avenir. *Tannhæuser,* en supposant qu'il fût un ouvrage détestable, aurait pu *monter aux nues.* En le supposant parfait, il pouvait révolter. La question, dans le fait, la question de la réformation de l'opéra n'est pas vidée, et la bataille continuera ; apaisée, elle recommencera. J'entendais dire récemment que si Wagner obtenait par son drame un éclatant succès, ce serait un accident purement individuel, et que sa méthode n'aurait aucune influence ultérieure sur les destinées et les transformations du drame lyrique. Je me crois autorisé, par l'étude du passé, c'est-à-dire de l'éternel, à préjuger l'absolu contraire, à savoir qu'un échec complet ne détruit en aucune façon la possibilité de tentatives nouvelles dans le même sens, et que dans un avenir très rapproché on pourrait bien voir non pas seulement des auteurs nouveaux, mais même des hommes

anciennement accrédités, profiter, dans une mesure quelconque, des idées émises par Wagner, et passer heureusement à travers la brèche ouverte par lui. Dans quelle histoire a-t-on jamais lu que les grandes causes se perdaient en une seule partie ? »

Qui parle ce beau langage et qui donc a lu si clairement dans l'avenir au lendemain de la déroute ? Un homme assurément peu versé dans les choses de la musique, mais auquel sa haute intelligence avait révélé les lois éternelles de toute œuvre d'art et dont la plume acérée les avait jetées sur le papier avec une chaleur éloquente. Et nul non plus n'a mieux dépeint que Baudelaire l'enfièvrement qui s'empare des esprits à la première audition d'œuvres de Richard Wagner, et cette sorte d'envahissement moral qui fait que tant d'amateurs, une fois qu'ils ont pénétré un peu avant dans sa musique, n'en veulent plus entendre aucune autre et lui reviennent toujours.

« Aucun musicien n'excelle, comme Wagner, à peindre l'espace et la profondeur, matériels et spirituels. C'est une remarque que plusieurs esprits, et des meilleurs, n'ont pu s'empêcher de faire en plusieurs occasions. Il possède l'art de traduire, par des gradations subtiles, tout ce qu'il y a d'excessif, d'immense, d'ambitieux, dans l'homme spirituel et naturel. Il semble parfois, en écoutant cette musique ardente et *despotique,* qu'on retrouve peintes sur le fond des ténèbres, déchiré par la rêverie, les vertigineuses conceptions de l'opium. A partir de ce moment, c'est-à-dire du premier concert[1], je fus possédé du désir d'entrer plus avant dans l'intelligence de ces œuvres singulières. J'avais subi (du moins cela m'apparaissait ainsi) une opération spirituelle, une révélation. Ma volupté avait été si forte et si terrible que je ne pouvais m'empêcher d'y vouloir retourner sans cesse. Dans ce que j'avais éprouvé, il entrait sans doute beaucoup de ce que Weber et Beethoven m'avaient déjà fait connaître, mais aussi quelque chose de nouveau que j'étais impuissant à définir, et cette impuissance me causait une colère et une curiosité mêlées d'un bizarre délice. Pendant plusieurs jours, pendant longtemps, je me dis : « *Où pourrais-je bien entendre ce soir* « *de la musique de Wagner?* » Ceux de mes amis qui possédaient un piano furent plus d'une fois mes martyrs. Bientôt, comme il en est de toute nouveauté, des morceaux symphoniques de Wagner retentirent dans les casinos ouverts tous les soirs à une foule amoureuse de voluptés triviales. La majesté fulgurante de cette musique tombait là comme le tonnerre dans un mauvais lieu. Le bruit s'en répandit vite, et nous

1. Le premier concert donné par Richard Wagner au Théâtre-Italien de Paris est du 25 janvier 1860. Cet article parut dans la *Revue européenne* du 1er avril 1861, soit immédiatement après la débâcle de *Tannhæuser*.

eûmes souvent le spectacle comique d'hommes graves et délicats subissant le contact des cohues malsaines, pour jouir, en attendant mieux, de la marche solennelle des *Invités au Wartburg* ou des majestueuses noces de *Lohengrin*. »

« Où pourrais-je entendre de la musique de Wagner ? » Quel cri du cœur et combien l'ont poussé, dans les premiers temps de la révélation wagnérienne en France ! Mais quelle fut donc l'origine et quelle est la raison de ce pouvoir souverain, de cette attraction fascinatrice que la musique de Wagner exerce invinciblement sur tous les gens qui n'y opposent pas une résistance acharnée et de parti pris ? Elle provient sûrement de la façon dont le maître a conçu son œuvre d'art entière, car ce n'est pas seulement un charme musical qui s'en dégage, et du bonheur avec lequel il a fondu tous les éléments émotionnels dans une œuvre d'art homogène, en attribuant à tous un rôle égal, sans en laisser dominer un seul au détriment des autres. Cela doit tenir aussi à ce que Richard Wagner, préoccupé surtout de traduire et d'exprimer des sentiments, des mouvements de l'âme, de peindre moins les événements extérieurs, que les passions qui les ont provoqués ou les conflits qui en résultent dans l'âme de ses héros, du même coup, pénètre au plus profond du cœur de ses auditeurs.

A BAYREUTH.

Richard Wagner à Kikeriki. — Vous le voyez, cher ami, il y a ici des gens qui applaudissent.

Kikeriki. — Vous faites erreur, grand maître ; ils ne font que joindre leurs mains au-dessus de leur tête.

(*Kikeriki*, de Vienne, 3 août 1882.)

En fait, sa proscription de l'histoire au profit du mythe équivalait à dire que dans toute action scénique, dans tout drame, au sens originel du mot, il ne cherchait qu'un sujet très simple et simplement traité, dépourvu surtout des combinaisons et péripéties dramatiques en faveur dans l'opéra ordinaire. Or il trouvait cela aussi bien dans l'histoire héroïque des siècles passés que dans la légende pure, tellement que beaucoup de ses poèmes se meuvent dans l'histoire, dans

l'histoire rudimentaire il est vrai, mais non plus seulement dans la légende. Qu'il ait formulé ses préférences d'une façon trop exclusive et trop absolue, cela ne paraît pas douteux; mais il n'est pas douteux, non plus, que les raisons de son choix étaient judicieusement déduites : étendez seulement à l'histoire embryonnaire ce qu'il dit du mythe, — comme il l'a fait d'instinct en passant de la théorie à la mise en œuvre, — et vous devrez reconnaître qu'il avait pleinement raison. Il était dans le vrai, dans le vrai pour sa nature artistique et son tempérament musical, lorsqu'il résolut d'adopter des sujets appartenant à la légende (et à l'histoire en formation, aurait-il dû ajouter), parce que, disait-il, les éléments émotionnels d'une donnée mythique sont toujours peu complexes et se peuvent aisément dégager de tout détail accessoire, parce que c'est seulement dans le cœur d'une histoire et dans son pathétique essentiel que le musicien puisera ses meilleures inspirations.

Cette observation témoignait à la fois d'un retour clairvoyant sur lui-même et d'une connaissance exacte du public, plus accessible aux émotions, aux sentiments simples, qu'aux raffinements et complications de passion. Mais ce n'était pas tout que de l'avoir faite, il fallait en tirer parti, et c'est à quoi tendaient les procédés de Wagner dans la conception première et dans l'exécution définitive de ses ouvrages, quand il accouplait divers arts ensemble : musique, poétique ou mimique, en tenant toujours entre eux la balance égale. « Je reconnus, répète-t-il avec insistance, que précisément là où l'un de ces arts atteignait à des limites infranchissables, commençait aussitôt, avec la plus rigoureuse exactitude, la sphère d'action de l'autre; que, conséquemment, par l'union intime de ces deux arts, on exprimerait avec la clarté la plus satisfaisante ce que ne pouvait exprimer chacun d'eux isolément; que, par contraire, toute tentative de rendre avec les moyens de l'un d'eux ce qui ne saurait être rendu que par les deux ensemble, devait fatalement conduire à l'obscurité, à la confusion d'abord, et ensuite à la dégénérescence, à la corruption de chaque art en particulier. » Voilà qui est fort bien dit en théorie ; mais comment procédait-il dans la pratique, car il n'est cerveau si vaste et si richement organisé qui puisse enfanter d'emblée une œuvre aussi complexe? Il était donc obligé de suivre un ordre et, dans la besogne préparatoire au moins, il lui fallait diviser ce qui, plus tard, devait paraître issu d'un seul effort de volonté.

Lorsque Wagner avait fixé son choix sur tel ou tel sujet, le premier travail, et non le plus facile à ses yeux, était de condenser en un canevas très serré les fils épars du mythe auquel il s'était arrêté et de les tresser, pour ainsi dire, à nouveau. Tâche préliminaire formidable

et dont on peut se faire une idée en pensant à combien de sources diverses il devait aller puiser ses matériaux avant de les fondre et de les souder pour obtenir un tout homogène. Une fois qu'il en avait fini avec ces recherches pittoresques ou littéraires et lorsque les personnages se détachaient clairement à ses yeux, il entamait son ébauche ; ici commençait le travail proprement dit de l'auteur dramatique. En donnant corps aux actes et aux scènes, il ne perdait pas un instant de vue le théâtre, et la représentation avait lieu, pour ainsi parler, dans son esprit.

Avant tout, il voulait que le dialogue, dans chaque scène, mît à nu les motifs intérieurs qui guidaient les personnages et que, d'une scène à l'autre, la marche du drame apparût comme étant le résultat direct de ces sentiments pour s'arrêter, à la fin de chaque acte, sur quelque événement décisif, sur un point culminant de l'histoire. La pièce une fois esquissée et les principaux passages du dialogue fixés, Wagner s'occupait de mettre son poème en vers, recherchant surtout l'accentuation rythmique et s'efforçant de concevoir à la fois le vers et le son musical, tant la syllabe prononcée, à ses yeux, devait être adhérente, adéquate à la syllabe chantée. Et quand son poème avait ainsi pris corps, il entreprenait la musique, ou plutôt il commençait à l'écrire, car, en fait, le poète et le musicien ne faisaient qu'un chez lui ; la conception musicale allait de pair avec la conception poétique, la devançait peut-être en certains cas.

Dès la première période d'incubation de son œuvre, alors qu'il ne faisait qu'entrevoir et caractères et situations, il se présentait à son esprit certaines phrases musicales, certains motifs, — les *Leitmotive* comme il les désigna plus tard — qui déterminaient pour lui les émotions dominantes ou les traits caractéristiques de ses personnages. Ces motifs, et d'autres de même origine, deviennent les sujets, à proprement parler les thèmes, que le symphoniste dramatique manie en se servant de toutes les ressources orchestrales de Beethoven, mais en y ajoutant tout ce que peut lui suggérer le cours de l'action dramatique. Les tableaux et les événements qui se déroulent sur la scène deviennent ainsi comme des visions expliquées par la musique symphonique ; l'orchestre prépare et met à flot l'action, appuie sur les détails, rappelle les événements passés et devient, en quelque façon, la conscience artistique de toute l'œuvre[1].

1. Ces considérations sur l'enfantement des opéras de Wagner, résumées ici d'après le travail de M. Dannreuther dans le *Dictionnaire de musique* de Grove, sont d'autant plus curieuses à connaître qu'elles doivent venir de Wagner lui-même. M. Dannreuther paraît aller un peu loin quand il affirme que Wagner ne veut pas de narrations dans ses opéras et qu'il prétend que tous les faits importants se déroulent sur la scène, — il n'est presque aucun de ses ouvrages, au contraire, où les récits ne

Assurément, il serait intempestif de demander à tous les musiciens qui écrivent pour le théâtre un tel travail préparatoire, une somme égale de connaissances diverses, en un mot, une méthode identique pour concevoir, pour exécuter, et Richard Wagner aurait été le premier à réprouver de telles exigences. C'est sottise de répéter que l'auteur de *Tristan* a perdu tous les compositeurs de son temps qui n'ont pas réagi contre son influence, et ceux qui s'en vont prêchant la croisade contre cet « hérésiarque musical » savent fort bien qu'il ne dépend ni d'eux, ni de personne, d'arrêter le mouvement qui pousse un art dans les voies ouvertes à la suite d'un génie novateur : comme les charlatans de village, ils ne font du bruit que pour retenir un peu

EXCLAMATION D'UN FANATIQUE DE RICHARD WAGNER.

« Bienheureux maître, les bassons sont avec toi ! »

Il y a dans cette légende un à-peu-près assez fade en allemand et intraduisible en français.)

Kikeriki, de Vienne, 6 août 1882.)

plus longtemps les badauds autour de leur estrade. Il est dans les lois générales de l'univers qu'un génie hors ligne attire à lui, par son seul rayonnement, tous les artistes contemporains ; mais il n'est pas en son pouvoir de diriger en tel ou tel sens l'influence géniale que le Ciel lui a départie, ni de faire qu'elle soit bienfaisante ou maligne sur ceux qui

tiennent une place considérable ; — mais il est plus dans le vrai quand il résume en peu de mots les différentes façons dont Wagner, successivement, a compris la mélodie chantée et traité les voix. Il ne cherchait d'abord, dans *Rienzi*, que de simples mélodies, dans lesquelles le chanteur produisit facilement de l'effet ; puis, dans *le Vaisseau fantôme* et plus consciemment dans *Tannhæuser*, le flux et le reflux mélodique est réglé par l'action dramatique ; dans *Lohengrin*, les sentiments en jeu tout autant que les particularités de la mélodie attirent l'attention, tandis qu'une harmonie et une instrumentation caractéristique accentuent l'esquisse mélodique ; enfin, dans ses derniers ouvrages, la mélodie vocale jaillit directement des paroles ; elle est souvent indépendante de l'orchestre et dans certains cas, à vrai dire, elle n'est qu'une version intensifiée des sons parlés de la langue allemande.

la subissent : c'est à ceux-ci d'en savoir tirer profit, suivant leurs forces, et de s'abandonner au courant sans s'y noyer.

Dans l'ordre de la musique dramatique, il en fut ainsi avec Gluck, à la fin du XVIIIe siècle, avec Rossini, au commencement du XIXe, et si l'influence exercée par Richard Wagner paraît plus frappante, c'est qu'elle embrasse un champ plus vaste, comprenant à la fois la conception du drame, l'élaboration de la parole, la manipulation de l'orchestre, alors que l'influence de Gluck ne se fit sentir que sur la déclamation proprement dite, et celle de Rossini sur la production mélodique pure. Il faut ajouter, pour compléter ce rapprochement, que Gluck et Rossini ne visaient aucunement à exercer un ascendant quelconque sur les musiciens qui vivaient de leur temps ou qui viendraient

DIFFÉRENCE ENTRE DEUX COMPOSITEURS CÉLÈBRES.

Mozart jouait *seul* et sans accepter d'honoraires : il était applaudi par des centaines de personnes.

Richard Wagner emploie des centaines de chanteurs, de musiciens; des milliers de gens louent des places et il est *seul* à applaudir.

(*Kikeriki*, de Vienne, 6 août 1882.)

après eux; l'influence de leur génie fut toute spontanée et inconsciente, même en tenant compte de l'Épître dédicatoire d'*Alceste*. Wagner, au contraire, ambitionnant le rôle de chef d'école et de novateur, ratiocinait sur lui-même et réunissait toutes ses idées en corps de doctrine, afin d'assurer à son œuvre un empire et plus durable et plus étendu. Doutez-vous qu'il y ait réussi ? La musique ou l'école, que certains balourds s'amusent à appeler encore « école ou musique de l'avenir », est bien déjà celle du présent, car de nombreux faits démontrent que les destinées de l'opéra moderne y sont étroitement liées. Il n'est plus, à cette heure, un seul compositeur vraiment digne de ce nom qui ne tende à se servir des créations de Richard Wagner, comme tous les successeurs de Gluck, Salieri en première ligne, se sont approprié les innovations de ce génie supérieur.

Mais c'est affaire à eux de profiter des conquêtes du génie dans la mesure de leurs moyens, et de dégager, s'il se peut, leur individualité propre en puisant dans la musique ou les procédés du maître seulement ce qui doit convenir à leur nature particulière. C'est là un travail encore assez difficile et qui demande, outre l'inspiration personnelle, beaucoup de judiciaire et de sens artistique : à défaut de l'un et de l'autre, on verse, ou dans l'imitation servile, inintelligente, ou dans la négation obstinée, inintelligible. Et d'ailleurs, s'il fallait prémunir les compositeurs contre une propension fâcheuse à pasticher servilement Richard Wagner, afin d'arriver plus vite à la réalisation d'œuvres similaires, nul plus que lui ne serait habile à leur signaler les dangers d'une telle entreprise et son inanité, car nul ne se connaissait mieux, n'avait plus réfléchi sur lui-même et sur son art.

« Toutes les fois qu'un compositeur de musique instrumentale abandonne la tonalité, disait-il, il est perdu. » Et, pour compléter sa pensée, il prenait dans ses œuvres, dans *Lohengrin,* dans *Tristan,* certains exemples de modulations éloignées, tourmentées, qui passaient, emportées par l'élan de la situation dramatique, alors qu'elles auraient profondément choqué dans une composition purement instrumentale : « Que l'occasion se présente, ajoutait-il, et je puis me risquer à peindre des choses violentes, terribles, parce que l'action les rend compréhensibles ; mais que la musique, séparée du drame, affecte de telles audaces, et tout aussitôt elle paraîtra grotesque et barbare. En vérité, j'ai peur que mes partitions ne soient guère utiles aux compositeurs de musique instrumentale ; elles n'admettent pas la condensation, la dilution moins encore ; elles menacent d'égarer, et, dès lors, le plus sage est de les laisser de côté. Je dirais volontiers aux jeunes gens qui veulent écrire pour le théâtre : « Tant que vous serez jeunes, abstenez-vous du « drame, écrivez des opérettes (*Singspiele*). » Voilà pour les compositeurs en goût d'imiter Richard Wagner des conseils autrement judicieux et profitables que maintes déclamations mystiques avec anathèmes contre le démon de Bayreuth, accompagnées de béates génuflexions devant le dieu Mozart.

D'ailleurs, les compositeurs du monde entier, même les plus avancés dans leur carrière et les plus glorieux, ont conscience aujourd'hui de la supériorité d'un tel génie et la proclament, pour peu qu'ils soient de bonne foi. Il ne reste plus pour le méconnaître et le combattre que ceux dont le sens artistique est primé par l'amour-propre, ou par l'instinct commercial et qui cherchent à reculer le triomphe définitif du génie, afin de prolonger d'autant le débit de leurs productions frelatées que ces créations supérieures feraient justement rentrer

dans le néant. Et de même que les musiciens, les critiques, partout ailleurs qu'en France, ont tous fait amende honorable au grand compositeur trop longtemps méconnu. Richard Wagner est mort juste à l'heure où le seul écrivain musical d'Allemagne qui lui fît encore opposition, le plus considérable il est vrai, M. Édouard Hanslick, venait de lui rendre hommage en confessant son génie, en reconnaissant que, par tout le monde musical, en Italie, en France, en Allemagne, il ne restait debout que Richard Wagner.

C'était à propos du *Tribut de Zamora,* dont l'échec à Vienne avait été exemplaire : « A qui s'adresser désormais pour l'opéra, se demandait l'écrivain, car il n'y a même plus en France de quoi alimenter un répertoire. Avec Bizet a disparu prématurément le talent nouveau qui donnait le plus de promesses; la musique de Massenet manque de jeunesse, et les deux pontifes bien connus de l'art parisien, Ambroise Thomas et Gounod, ont beaucoup vieilli. Ah! c'est une triste chose que la vieillesse, lorsque l'orgueil continue à entretenir la fièvre de production, sans parvenir à rendre à la fantaisie créatrice le feu qui l'échauffait autrefois et qui est désormais éteint! « Il ne « faut pas s'exposer à devenir une vieille danseuse, disait Rossini; on « ne me fera plus danser. » Rossini s'était fait une vieillesse facile, paresseuse si l'on veut; mais combien il devait lui être agréable d'entendre dire autour de lui : « Quel dommage qu'il ne veuille plus « écrire! » Tandis que ses deux confrères parisiens sont exposés aujourd'hui à entendre la foule murmurer tout bas : « Quel dommage qu'ils « ne veuillent pas cesser d'écrire! » — Quelqu'un avait déjà dit tout cela, même en France, avant M. Hanslick, mais il était bon que celui-ci l'écrivît à son tour : la vérité n'est d'aucun pays et il n'est jamais trop tard pour la proclamer.

Richard Wagner est mort, et ses détracteurs français n'ont pas désarmé. On aurait eu grand tort d'espérer le contraire. Il fallait avoir une forte dose de naïveté pour croire que des gens dont le siège est fait depuis la représentation de *Tannhæuser* à Paris, et qui se sont, durant plus de vingt ans, enferrés comme à plaisir dans la négation complète des chefs-d'œuvre de Richard Wagner, n'attendaient que sa mort pour faire volte-face et s'incliner devant son génie en confessant leur erreur aux yeux du monde entier. Il faut un certain courage, ou tout au moins une certaine bonne foi, pour agir de la sorte, et ce qui a paru tout simple à M. Hanslick, le critique éclairé de Vienne, aurait semblé faiblesse insigne aux journalistes français, qui ne se rétractent jamais, dussent-ils aller à l'absurde. Et ils y vont.

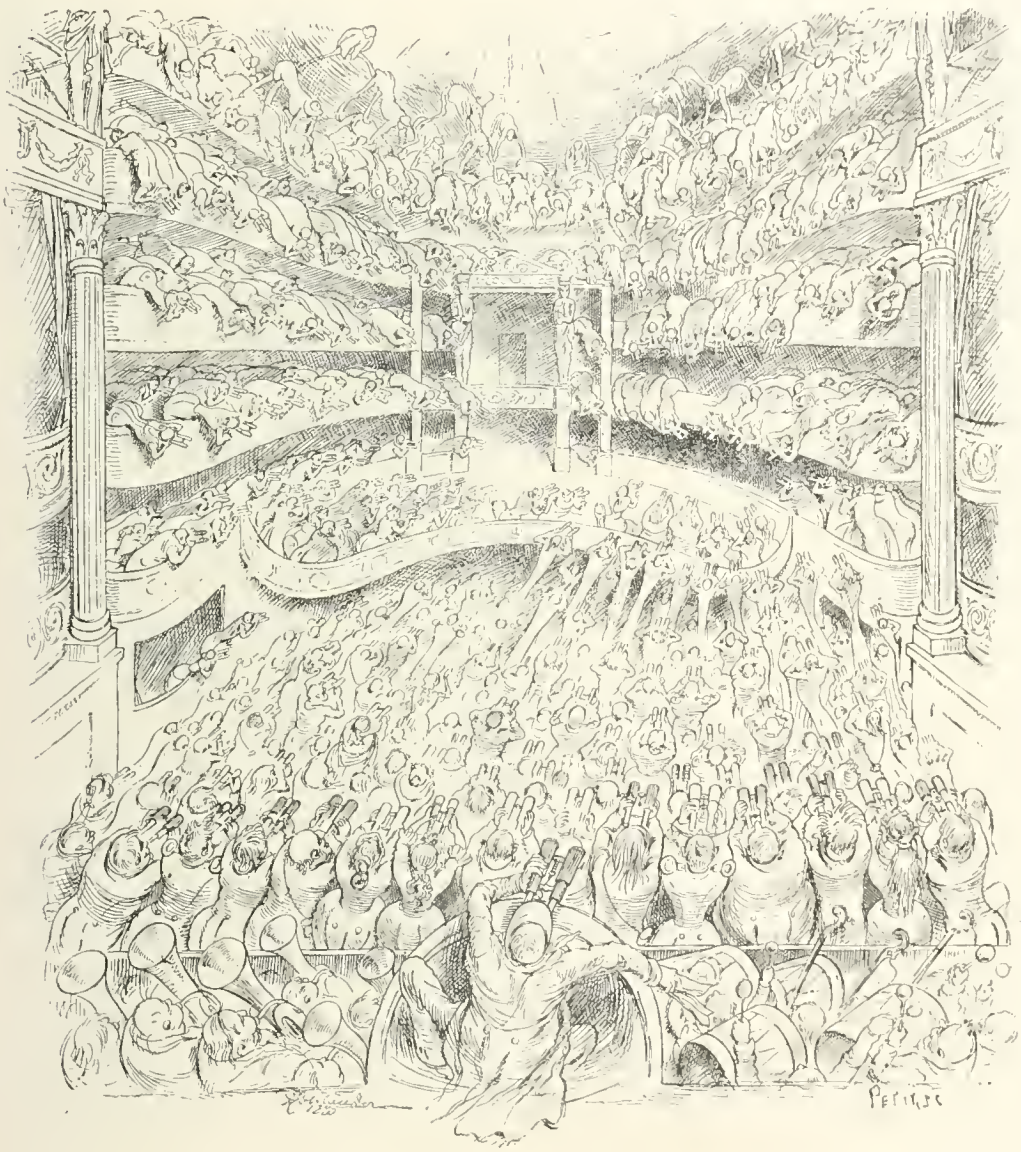
Tant que Wagner était vivant, ils pouvaient couvrir leur entête-

ment d'un semblant de patriotisme; ils allaient prenant des airs de justiciers, affirmant qu'ils condamnaient seulement l'homme et réservaient leur jugement sur le compositeur jusqu'au jour où sa mort, calmant leurs susceptibilités, les laisserait libres de prêter l'oreille à sa musique. Ils le disaient, et certaines gens les croyaient; mais ces scrupules leur étaient venus un peu tard. Ils n'avaient pas hésité, dès l'origine, à porter le jugement le plus irréfléchi non seulement sur *Tannhæuser,* mais sur l'œuvre entier d'un compositeur qu'ils couvraient, sans le connaître, de huées et de risées. C'est après bien des années, lorsqu'ils virent le public applaudir et qu'ils se sentirent de plus en plus isolés dans leur opposition obstinée, qu'ils imaginèrent cette distinction subtile entre l'homme et le compositeur, qu'ils voulurent arrêter ce mouvement irrésistible en appelant la police à leur aide, au nom du patriotisme outragé.

Wagner avait prêté le flanc, c'est vrai, et ces scrupules, même exagérés, n'auraient rien eu que de respectable s'ils eussent été sincères; mais quelle apparence qu'ils le fussent? Par ce grand étalage de beaux sentiments, ces Aristarques fourbus cherchaient uniquement à masquer un temps, à retarder leur irrémédiable défaite; eux-mêmes l'ont prouvé en injuriant, en outrageant de plus belle, après sa mort, l'homme et l'artiste à qui ils avaient promis justice et répit dès qu'il aurait eu le bon goût de mourir. Ce n'était qu'un faux semblant, et sa mort leur importait peu. La seule chose qui les préoccupât et qui les préoccupe encore était leur propre influence, qu'ils croyaient grande, et qui se trouve être nulle et sans portée.

Est-ce à dire que le temps soit déjà venu de jouer à Paris quelque opéra complet de Wagner, fût-ce *Lohengrin?* Certes, le nombre va croissant des amateurs qui admirent les œuvres de Wagner ou qui sont seulement disposés à les écouter d'une oreille attentive; mais, outre que les gens de sens rassis sont peu manifestants de leur nature, il suffit d'un siffleur entêté pour gâter le plaisir ou troubler l'attention de deux ou trois mille auditeurs. Et qu'importe, après tout, qu'on joue ou qu'on ne joue pas *Lohengrin* à Paris? En quoi cette représentation peut-elle augmenter le renom d'un compositeur dont les opéras sont admirés, applaudis partout ailleurs qu'en France et qui, de l'aveu d'un ennemi d'hier, est le seul maître encore debout dans le monde musical? L'aveu est précieux à noter venant d'un adversaire aussi convaincu que M. Hanslick l'était naguère, et cette conversion éclatante, au moment où l'on cherchait à galvaniser certains opéras mort-nés de musiciens français, devrait faire réfléchir tout écrivain un tant soit peu prudent. Mais à quoi bon réfléchir? Les

journalistes français n'ont-ils pas eu de tout temps la science infuse et le verbe haut, depuis les contempteurs de Gluck jusqu'à ceux de Wagner, sans oublier ceux de Mozart et de Beethoven, de Weber et de Berlioz?



REPRÉSENTATION D'UN OPÉRA EN PRÉSENCE DU « MAÎTRE ».
(Oberlænder, *Fliegende Blætter*, de Munich, 1880.)

Le fait qu'on continuerait à ne pas jouer d'opéra de Wagner à Paris ne nuirait qu'aux amateurs français très désireux de les entendre et, quant à Wagner, il ne souffrira pas plus, en définitive, de cet ostracisme prolongé ou de ces critiques injurieuses que n'en ont souffert ses

devanciers. Si l'on pouvait me dire en quoi la gloire de Weber et de Beethoven a été moins grande alors qu'on les ignorait ou qu'on les critiquait violemment en France, j'admettrais volontiers que le jugement de notre pays a une importance quelconque, opposé à celui de toute l'Europe ; mais c'est régulièrement le contraire qu'on observe dans l'histoire musicale, et il n'est pas jusqu'à ce pauvre Mendelssohn, si poétique et si délicat pourtant, que nous n'ayons accueilli d'abord avec une froideur polie. En fut-il, de son vivant, moins fêté en Allemagne, en Angleterre ? En fut-il moins goûté, même en France, après sa mort ?

Quand bien même on jouerait avec succès *Lohengrin* à Paris, les derniers clabaudeurs pourraient toujours se retrancher dans cette objection que ce n'est pas là le vrai Wagner, qu'il faudrait essayer de *Tristan et Iseult*, des *Maîtres Chanteurs*, de *Parsifal*, enfin d'un ouvrage où l'auteur ait pleinement réalisé ses réformes du drame lyrique ou de l'opéra, comme on voudra dire, et que jamais ces œuvres ne s'acclimateraient à Paris. Pour *Parsifal*, il se peut faire, moins à cause de la musique que du poème, absolument contraire aux idées qu'un public français se forme d'une action théâtrale. Autre chose est de *Tristan* et surtout des *Maîtres Chanteurs*, qui pourront forcer l'admiration même des auditeurs français, mais seulement lorsque ceux-ci se seront peu à peu préparés, habitués aux théories essentiellement louables de Richard Wagner. Son œuvre d'art est à ce point différente des productions musicales qui règlent la mode à Paris qu'il s'écoulera longtemps avant que ces théories y aient acquis force de loi ; mais cette lenteur même à s'imposer au goût d'une nation est un gage de durée, et les œuvres qui pèsent le moins dans la balance de l'histoire sont presque toujours celles dont le monde, aveuglément, s'est le plus engoué à l'origine et que les esprits indépendants ont eu le plus de peine à déraciner.

De cette union absolue de la poésie et du drame, rêvée et réalisée par Wagner, de cette fusion complète entre l'orchestre de Beethoven et la parole déclamée de Gluck ; de cette symphonie en un acte, établie sur des motifs-types qui reviennent travaillés, accouplés à l'infini pour expliquer et commenter le drame, de ce magnifique tissu orchestral au-dessus duquel court la mélodie vocale, de la déclamation la plus juste, sans aucune répétition de parole, sans nul ensemble conventionnel ; de tous ces éléments associés et fondus dans un cerveau de génie il est résulté une œuvre d'art tout à fait nouvelle et tellement contraire aux productions courantes qu'il est presque impossible d'en donner une idée à ceux qui ne la connaissent pas. Certains ont

essayé de le faire en ayant recours à l'amplification poétique et n'ont obtenu qu'un résultat négatif. J'ai sur ce point l'aveu de nombreux convertis qui, d'abord ignorant tout à fait Wagner, m'auraient volontiers reproché de le défendre et qui, maintenant, ne veulent presque plus entendre d'autre musique que la sienne : ils l'admirent sans jamais s'en lasser et confessent ne savoir comment faire partager leur jouissance au commun des amateurs.

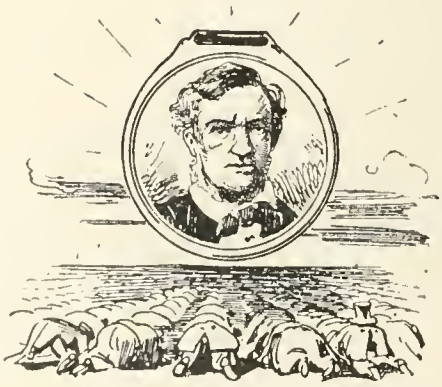
Qu'est-ce que Berlioz aurait dit des *Nibelungen* et de *Parsifal,* lui qui dénigra si fort *Tannhæuser* et qui déclarait le prélude de *Tristan* une énigme indéchiffrable ? Ah ! pauvre Berlioz ! ce fut son tort le plus grand comme homme et sa faute la plus grave comme artiste que d'avoir méconnu Wagner, que de l'avoir desservi avec une animosité haineuse. Aveuglé par le dépit qu'il éprouvait à voir son rival, son cadet, un étranger, lui barrer le chemin de l'Opéra, où *Tannhæuser* semblait prendre la place des *Troyens,* il ne comprit pas que, pour la foule ignorante et moutonnière, il n'y avait nulle différence entre les deux opéras, entre les deux musiciens, et que l'un et l'autre auraient le même sort à peu d'intervalle. En poussant à la ruine de *Tannhæuser,* il préparait la défaite des *Troyens.* Ce fut de sa part un acte et malhonnête et maladroit. C'est sur lui, sur ses méchants articles que s'appuient encore aujourd'hui les derniers ennemis de Richard Wagner, tandis que Wagner, lui, n'a jamais jugé Berlioz avec aigreur dans ses écrits. Wagner, c'est vrai, de dix ans plus jeune, a beaucoup profité des innovations introduites par Berlioz dans la technique orchestrale ; mais c'était son droit, et Berlioz, au lieu de lui nuire, aurait beaucoup mieux fait d'étudier, d'approfondir et de mettre à profit les admirables réformes tentées dans l'opéra par un rival, qui, s'il s'était fait son disciple dans l'art de l'instrumentation, s'est montré son maître au théâtre.

Les plus chauds partisans de Berlioz sont bien forcés de reconnaître aujourd'hui que ce déni de justice fut une maladresse insigne, et celui de nos compositeurs qui a le plus hérité de lui, qui le veilla, le soutint jusqu'à la mort et qui garde à sa mémoire un culte attendri, ne l'a pas caché, de son vivant même, au maître qu'il aimait : « Je suis fâché de vous le dire, mon cher Berlioz, mais sachez bien que la chute du *Tannhæuser,* à laquelle vous avez tant soit peu contribué, a préparé la chute des *Troyens,* chute moins éclatante, moins brusque, mais non moins réelle que l'autre. Mieux valait pour vous que *les Troyens* entrassent à l'Opéra à la suite du *Tannhæuser,* et même de *Lohengrin*, que de ne pas y entrer du tout. »

C'est le même écrivain qui formulait ensuite en termes passionnés

une idée qui m'est chère, ainsi qu'à lui, et sur laquelle je veux terminer ce long travail; aussi bien est-ce toujours de Richard Wagner qu'il s'agit : « Poser ainsi devant une génération d'artistes qui vit, qui pense et qui travaille, ces colonnes d'Hercule faites avec les ossements de ceux qui sont morts, c'est nier le progrès, c'est vouloir rompre violemment une chaîne dont les anneaux doivent arriver, en se multipliant, jusqu'aux époques les plus éloignées. Ces morts illustres que vous acclamez aujourd'hui n'ont-ils pas vécu, pour la plupart, critiqués ou méconnus comme ceux qui vivent et que vous repoussez aujourd'hui?... O pieux thuriféraires des gloires du passé, oublierez-vous donc toujours que les novateurs, que les romantiques de la veille deviennent les classiques du lendemain? Du vivant de Beethoven et de Weber ne leur opposait-on pas Haydn et Mozart, comme vous opposez aujourd'hui à Wagner et à Berlioz Beethoven et Weber? N'avez-vous jamais pensé que, dans un avenir peu éloigné, car le temps marche vite, Wagner et Berlioz seraient les béliers avec lesquels on battrait en brèche quelque vivante renommée contemporaine? Les classiques! les classiques! dites-vous; tenons-nous-en aux classiques! Mais Wagner et Berlioz, dans quelques années d'ici, seront des classiques!... Depuis combien de temps Mendelssohn est-il un classique? Depuis qu'il est mort. »

C'est là la vérité vraie, celle qu'il n'est pas toujours bon de dire, mais qui finit tôt ou tard par triompher, si violemment qu'on lui résiste, si puissants que soient les intérêts ligués contre elle. Et la preuve en est que la prédiction de M. Reyer s'est déjà réalisée : aujourd'hui Berlioz est un classique, presque un ancien, et c'est Wagner qui rayonne, éblouissant, sur tout le monde musical.



RICHARD WAGNER DANS « L'ANNEAU DU NIBELUNG ».
Le monde entier se prosterne à ses pieds.
(*Caricature allemande*, 1876.)

APPENDICE

I

LES ŒUVRES DE RICHARD WAGNER DANS LES CONCERTS DE PARIS

Le petit travail qui va suivre n'est rien de plus qu'un *memento* musical. Il est bourré de titres, de dates et de noms propres ; mais, par cela même et parce qu'il est d'une précision historique indiscutable, il offrira sûrement quelque intérêt aux gens qui n'écoutent pas seulement de la musique au jour le jour et qui aiment, de temps à autre, à regarder en arrière, afin de mieux juger du chemin parcouru. Tel est l'esprit qui m'a guidé en l'écrivant ; je me flatte d'ailleurs que les plus anciens détracteurs de Richard Wagner y trouveront matière à réflexion.

Les théâtres n'ont rien fait pour Richard Wagner en France, et c'est par les concerts qu'il est arrivé à la gloire, au succès incontesté, même à Paris, lui, compositeur essentiellement dramatique et qui regardait la représentation théâtrale comme absolument nécessaire pour la parfaite compréhension de ses œuvres. D'où vient donc que pareil renversement se soit produit en France ? Uniquement en raison de l'insuccès bruyant de *Tannhæuser* à l'Opéra. Depuis lors, en effet, jamais directeur de théâtre n'aurait eu l'idée de jouer une grosse partie sur une œuvre capitale de Wagner, — et la tentative inutile faite en 1869 par M. Pasdeloup avec *Rienzi*, sinon contre le gré, au moins sans l'approbation de l'auteur, ne pouvait que justifier cette prudente abstention, — tandis qu'un entrepreneur de concerts, ne courant pas grand risque à essayer de temps à autre un morceau, quitte à le retirer s'il déplait au public, pouvait faire efficacement de la propagande en faveur du grand musicien.

Voyons donc ce qu'ont fait les concerts et par quelles lentes étapes ils sont parvenus à réparer le honteux échec de *Tannhæuser*. La nomenclature est aride et longue, mais sa longueur et son aridité témoignent des efforts souvent infructueux, toujours répétés, qu'ont dû faire et chefs d'orchestre et partisans de la première heure, afin de restituer au maître allemand la place d'honneur à laquelle il avait droit en France, aussi bien que dans tout le monde musical. Richard Wagner ne fut un peu connu à Paris qu'après les trois concerts donnés par lui-même aux Italiens en janvier 1860 ; il ne fut généralement bafoué chez nous qu'après le désastre de *Tannhæuser* en mars 1861. C'est à dater de ce jour qu'il est intéressant d'observer les progrès de ses œuvres en France, à dater du jour où tout le monde à peu près demeura persuadé qu'on n'entendrait plus jamais parler de lui ni de sa musique à Paris. Je prends donc à cette époque, après avoir rappelé toutefois que, bien auparavant, Seghers avait exécuté pour la première fois, à Paris, l'ouverture de *Tannhæuser*, dans les concerts de la Société Sainte-Cécile, qu'il inaugurait au Casino Paganini, rue de la Chaussée-d'Antin : c'était le dimanche 24 novembre 1850. Donc, honneur à Seghers [1] !

1. Elle reparut ensuite aux Concerts de Paris, dirigés par Arban, à la fin de janvier 1858. « .....Le

Mais honneur surtout à M. Pasdeloup. Car le premier défenseur acharné de Richard Wagner en France, celui qui s'obstina à jouer de sa musique en dépit des cris du public et qui résista aux plus terribles orages avec un entêtement rageur, ç'a été M. Pasdeloup. Il en avait d'abord essayé aux concerts de la *Société des jeunes artistes du Conservatoire* et, l'année même où allait se jouer cette grosse partie de *Tannhæuser*, il exécutait la marche et le chœur des fiançailles de *Lohengrin* (3 février 1861), puis il faisait chanter par M. Gourdin une mélodie de Wagner, le 17 février; et, comme pour protester, aussitôt après le désastre, il faisait rechanter le chœur des fiançailles au concert du 14 avril.

Les Concerts populaires, installés dès l'origine au Cirque d'Hiver, datent du 27 octobre 1861, — l'année même de la catastrophe de *Tannhæuser*, — et c'est le 10 mai 1862 que M. Pasdeloup inscrivit pour la première fois le nom de Richard Wagner sur son affiche; il jouait la marche de *Tannhæuser*. Ensuite un silence de trois ans. Le 5 mars 1865, première audition de l'ouverture de *Tannhæuser* : grande tempête. Il la répète cependant deux fois avant de risquer le prélude de *Lohengrin* (11 février 1866). Cette fois les partisans l'emportent et le prélude est bissé. Le 7 mars 1866, la marche et le chœur des fiançailles de *Lohengrin* passent presque sans encombre. Ajoutez l'ouverture du *Vaisseau fantôme* (13 janvier 1867), un air de *Lohengrin* murmuré par M. Capoul (24 mars 1867), l'ouverture de *Rienzi* (3 novembre 1867), la marche religieuse de *Lohengrin* (9 février 1868), des fragments du troisième acte de *Tannhæuser*, chantés par M. Faure et Mlle Nilsson le vendredi saint 10 avril 1868, de courts morceaux pour orchestre tirés des *Maîtres Chanteurs* (18 octobre 1868), l'ouverture des *Maîtres Chanteurs*, huée d'un bout à l'autre au point qu'on n'entendit rien (12 et 19 décembre 1869), l'ouverture de *Faust* (6 mars 1870) ; et vous aurez toutes les pages de Richard Wagner que M. Pasdeloup, à force de les répéter, imposa presque à son public jusqu'en 1870, au milieu de cris, clameurs et sifflets que rien ne pouvait arrêter. Tout cela parce qu'on avait joyeusement sifflé *Tannhæuser* à l'Opéra, le 13 mars 1861 !

M. Pasdeloup recommence à jouer plusieurs de ces morceaux dans la saison 1873-1874. Le 15 novembre 1874, il s'attaque au prélude de *Tristan et Iseult;* puis, après une nouvelle année de silence, il exécutait, le 29 octobre 1876, la marche funèbre du *Crépuscule des Dieux*, qui soulevait dès la veille un terrible émoi. Devant le déchaînement presque général de la presse, il dut rester trois ans sans rien risquer de Richard Wagner; puis, après avoir tâté le terrain avec l'ouverture du *Vaisseau fantôme* et le prélude de *Tristan* (30 mars et 6 avril 1879), il donna immédiatement ces trois auditions intégrales du premier acte de *Lohengrin* qui eurent un si grand succès (20 avril, 8 et 15 mai 1879); les rôles étaient tenus par MM. Prunet, Bacquié, Seguin, Piccaluga, Mlles Juliette Rey et Caroline Brun.

De ce jour date le grand mouvement, qui entraîne les amateurs français impartiaux vers Richard Wagner et va bientôt gagner la foule; mais, de ce jour aussi, de courts morceaux ne suffirent plus et il fallut offrir au public de longs fragments chantés, de véritables sélections des œuvres de Wagner. M. Pasdeloup donna d'abord divers morceaux du *Vaisseau fantôme* chantés par M. Lauwers, Mmes Brunet-Lafleur et Rose Caron (6 février 1881). Le 10 avril 1881, il fait entendre des fragments du troisième

tout se termine, disait alors la *Gazette musicale*, par une espèce de tumulte harmonique, tenant lieu de péroraison, et en cet endroit l'auteur a cru pouvoir mettre le mot *fin*. Pourquoi là plutot qu'ailleurs? Rien ne l'indique. Le public a écouté dans un silence religieux cette œuvre étrange; il a même applaudi, ce qui est très poli de sa part. »

acte des *Maîtres Chanteurs*, chantés par Mmes Panchioni et Caron, MM. Bolly, Lauwers et Lecor, puis le 28 mai, les adieux de Wotan à Brunehild et l'incantation du feu, de *la Valkyrie*, dits par M. Faure. Le 11 décembre 1881 reviennent des fragments du troisième acte de *Tannhæuser*, par M. Faure et Mme Rose Caron. Le 15 janvier 1882, la mélodie : *Rêves*, transcrite par Wagner lui-même, et le morceau de concours des *Maîtres Chanteurs*, transcrit par M. Wilhelmy, sont exécutés sur le violon par M. Waldemar Meyer. Le 5 février, Mme Panchioni chante la scène finale de *Tristan*, et, le vendredi saint 7 avril, on entend pour la première fois le chœur final de *l'Agape des Apôtres*.

Le 22 octobre 1882, première audition du prélude de *Parsifal*, en même temps que le jouaient MM. Colonne et Lamoureux; les 28 janvier et 4 février 1883, nouvelles auditions du premier acte de *Lohengrin*, et les 11 et 18 février, exécution de l'épisode du Vendredi Saint, de *Parsifal*, pour orchestre seul. Ici finit le répertoire des œuvres wagnériennes essayées au Cirque d'hiver par M. Pasdeloup; ici finissent les Concerts populaires eux-mêmes, puisque M. Pasdeloup, atteint par l'âge et lassé par la concurrence, abandonnait alors, après vingt-trois années, ces excellents concerts qui ont renouvelé le goût musical en France et dont la popularité même assure un renom durable à leur fondateur.

Tandis que les Concerts populaires étaient tellement agités par les furieux combats qui se livraient autour des œuvres de Richard Wagner, les Concerts dits aujourd'hui du Châtelet, fondés en mars 1873 à l'Odéon et transportés seulement pour la saison suivante au Châtelet, restaient jusqu'au 1er février 1880 sans donner une seule note de Wagner. M. Colonne exécuta ce jour-là l'ouverture de *Tannhæuser*. Durant la saison suivante, au premier concert, ouverture du *Vaisseau fantôme* (17 octobre 1881); *Siegfried's Idyll*, le 14 novembre; la *Chevauchée des Valkyries* pour orchestre seul, qui allait devenir un des plus grands succès de ces concerts, les 23 janvier, 6 et 13 février 1881; puis le prélude et le finale de *Tristan*, toujours pour orchestre seul, le vendredi saint 15 avril. Les 23 et 30 octobre 1881, la scène du Venusberg, de *Tannhæuser*; les 20 et 27 novembre et 4 décembre, longs fragments pour orchestre et chant de *Tannhæuser*, avec MM. Bosquin et du Wast dans Tannhæuser et Auguez dans Wolfram; les 5 et 12 février 1882, sélection de *Rienzi*, chantée par M. Stéphanne, Mlles Marie Battu, C. Brun et Dihau; le 26 mars enfin, fragments de *Tannhæuser*, avec M. Faure pour Wolfram.

Le 22 octobre 1882, le prélude de *Parsifal* se joue au Châtelet en même temps que chez MM. Pasdeloup et Lamoureux; le 5 novembre, *Huldigung's-Marsch*; les 25 février et 4 mars 1883, sorte de Festival-Wagner, composé presque entièrement de ses œuvres, avec M. Lauwers et Mme Rose Caron comme solistes; puis, le 11 mars, ouverture des *Maîtres Chanteurs*. Durant la saison de 1883-1884, réapparition des précédents morceaux; le 20 janvier, fragment de *Lohengrin*, chanté par Mme Schrœder (Elsa); puis le grand finale du premier acte de *Parsifal* exécuté le 10 février et le 2 mars 1884, suivi la seconde fois de l'*Enchantement du vendredi saint*, avec M. Faure (Gurnemanz) et M. Mazalbert (Parsifal). M. Faure rechante ses fragments préférés de *Tannhæuser* le 9 mars, et M. Colonne termine la saison (6 avril) avec la *Chevauchée des Valkyries*, qu'il a bien dû jouer quinze ou vingt fois et qui demeurera le grand succès wagnérien des Concerts du Châtelet.

A la réouverture d'automne, en 1884, M. Colonne s'appropriait l'ouverture de *Faust* (2 novembre); puis, les 25 janvier, 1er et 8 février 1885, il donnait divers fragments de *la Valkyrie* : les adieux de Wotan à Brunehild, chantés par M. Soum, le salut de

Siegmund au printemps soupiré par M. Bosquin, et l'inévitable *Chevauchée*, avec parties vocales. Au début de la saison suivante, M. Lauwers redit les adieux de Wotan (6 et 13 décembre); puis M. Maurel et Mlle Tanesi chantent le duo du deuxième acte du *Vaisseau fantôme* aux concerts des 7 et 14 février 1886.

Les Concerts du Château-d'Eau, fondés il y a seulement cinq ans, le 23 octobre 1881, se sont, dès le début, consacrés au triomphe de Richard Wagner sous l'énergique impulsion de M. Lamoureux. Pendant la première année, ouvertures de *Rienzi* (6 et 13 novembre) et du *Vaisseau fantôme* (20 et 27 novembre); cavatine du *Vaisseau fantôme* chantée par M. Guiot (11 décembre); ouverture et fragments des *Maîtres Chanteurs* pour orchestre (18 et 25 décembre); ouverture de *Tannhæuser* (8 et 15 janvier 1882); chœur des fileuses du *Vaisseau fantôme*, et marche et chœur des fiançailles de *Lohengrin*, exécutés trois fois de suite (22, 29 janvier et 5 février); puis quatre auditions triomphales du premier acte de *Lohengrin* chanté par MM. Lhérie, Plançon, Heuschling, Auguez, Mmes Franck-Duvernoy et Gayet (12, 19 et 26 février, 5 mars 1882); enfin le grand duo de *Lohengrin*, par Mme Franck-Duvernoy et M. Bosquin (19 mars et 7 avril), et sélection de *Tannhæuser* avec M. Heuschling dans Wolfram (26 mars). C'était assez bien travailler pour une première année.

Au début de la deuxième, les 22 et 29 octobre 1882, exécution du prélude de *Parsifal*, en même temps que chez MM. Colonne et Pasdeloup; les 5 et 12 novembre, audition du prélude de *Tristan*; le 14 janvier 1883, introduction instrumentale et prière de *Rienzi*, chantée par M. Bosquin; pour finir la saison, Festival-Wagner (4 et 11 mars) où l'on réentendait tous les morceaux déjà classés, en particulier le premier acte de *Lohengrin* chanté par Mme Brunet-Lafleur, MM. Bosquin, Couturier, etc. Dans le troisième hiver, d'abord la marche funèbre du *Crépuscule des Dieux* (janvier 1884), admirablement rendue et que M. Lamoureux dut rejouer quatre dimanches de suite; enfin les quatre auditions foudroyantes du premier acte de *Tristan et Iseult*, chanté par Mmes Montalba et Boidin-Puisais, MM. Van Dyck, Blauwaert et Mauguière (2, 9, 16 et 23 mars). Cette exécution, qui retentit comme un coup de tonnerre, acheva la reconnaissance et la consécration du génie de Richard Wagner par le public français enthousiasmé.

M. Lamoureux ne devait pas s'en tenir là. Dès la réouverture, il exécutait la *Grande Marche de fête*, composée pour le centenaire de l'indépendance des États-Unis (26 octobre 1884), et la répétait aux deux concerts suivants (9 et 16 novembre), en y joignant les deux fois l'ouverture de *Faust*. Il faisait chanter trois fois par Mme Brunet-Lafleur et M. Van Dyck le grand duo de *Lohengrin* (7, 14 et 21 décembre); puis, après avoir répété une fois le premier acte de *Tristan et Iseult*, il exécutait deux fois le deuxième acte (jusqu'à l'arrivée du roi Marke) avec M. Van Dyck, Mmes Montalba et Boidin-Puisais comme solistes (1er et 8 mars 1885). Enfin, le vendredi saint 3 avril, il attirait la foule en donnant un grand concert exclusivement composé d'œuvres orchestrales de Richard Wagner, précédemment entendues : dix numéros au programme, autant d'éclatants succès.

Au commencement de la saison suivante, l'orchestre exécutait *Siegfried's Idyll* les 29 novembre et 6 décembre, et M. Van Dyck chantait les adieux de Lohengrin (22 et 29 novembre) qu'il répétait encore deux fois (31 janvier et 7 février 1886) après le grand duo de *Lohengrin* avec Mme Brunet-Lafleur. Le 14 février, ces deux mêmes artistes chantaient le premier acte presque entier de *la Valkyrie*, moins la scène deuxième avec Hunding, et cette exécution avait un tel succès que M. Lamoureux la devait répéter les 21 février, 14 et 21 mars; à cette quatrième audition, Mme Brunet-Lafleur, indisposée, était remplacée par Mme Boidin-Puisais. Dans le même concert, M. Lamoureux exécu-

tait pour la première fois la *Chevauchée des Valkyries* pour orchestre, qu'il redonnait les deux dimanches suivants ; enfin le vendredi saint 23 avril, comme l'année précédente, il consacrait tout son concert aux œuvres de Richard Wagner. Outre quantité de morceaux connus, outre le premier acte de *la Valkyrie*, exécuté pour la cinquième fois, il faisait entendre, en première audition, le prélude du troisième acte de *Tristan et Iseult*, l'Enchantement du vendredi saint, de *Parsifal*, et les Murmures de la forêt, de *Siegfried*. Quelle affluence et quelles ovations !

Et pendant ces vingt-cinq années, de 1861 à 1886, que faisait la Société des concerts du Conservatoire ? Le 8 avril 1866, elle risquait la marche de *Tannhæuser* ; le 16 février 1868, elle jouait le chœur des pèlerins, et, le 24 janvier 1869, elle allait jusqu'à la marche religieuse de *Lohengrin*. Puis, silence absolu pendant quinze ans. Le 20 janvier 1884, elle rejouait la marche religieuse de *Lohengrin*, et, au concert spirituel du vendredi saint 11 avril, elle exécutait, pour *la première fois*, l'ouverture de *Tannhæuser*. L'ouverture de *Tannhæuser* pour la première fois en 1884 ! Trente-neuf ans après l'apparition de ce chef-d'œuvre à Dresde ! O sacro-saint Conservatoire ! Enfin, le 31 janvier 1886, suprême audace, la Société faisait chanter le chœur des fileuses du *Vaisseau fantôme*, après avoir essayé, toutes portes closes, la scène des Filles-fleurs de *Parsifal*. M. Garcin n'aurait pas mieux demandé que d'aller un peu de l'avant pour marquer son avènement au poste de premier chef d'orchestre ; mais l'entêtement routinier a prévalu contre ses timides efforts.

Et quel est, aujourd'hui, le résultat manifeste, inespéré après la chute de *Tannhæuser*, de tant d'efforts patiemment répétés ? C'est que les théâtres parisiens, présentement, ne rêvent plus que de jouer des ouvrages de Richard Wagner. L'Opéra-Comique est aux regrets de n'avoir pu représenter ce *Lohengrin* connu, admiré du monde entier, et s'il le regrette à ce point, croyez-le bien, c'est qu'il était assuré, la vogue aidant, d'y trouver grosses recettes et grands profits ; avec les directeurs de théâtre, il n'est pas d'autre objectif. A la fin de sa précaire existence, et comme il était au plus bas, l'Opéra italien de la place du Châtelet voulait tenter un dernier coup de fortune en montant tant bien que mal, en huit jours, *le Vaisseau fantôme* ; heureusement que les gens ayant pleins pouvoirs pour autoriser cette folle entreprise ont répondu sans hésiter : non. L'échec du *Vaisseau fantôme*, tombant sous une mise en scène ridicule et une exécution à la diable, aurait fait perdre en un soir tous les résultats gagnés par vingt ans de luttes patientes et de lents combats.

Ce n'est rien, diront les gens trop pressés, qu'un acte de *Tristan et Iseult* ou de *la Valkyrie*, entendu dans le plus grand silence et couvert d'applaudissements à la fin, pendant quatre auditions consécutives. C'est un fait capital dans l'histoire musicale de la France et la date en restera, car elle marque la reconnaissance absolue du génie de Richard Wagner par tous les amateurs français, exception faite des critiques qui s'étaient trop engagés naguère en sens inverse et qui en sont réduits à s'entêter tout seuls dans leur négation : c'est comique et triste à la fois de voir les malheureux lutter aussi désespérément, en poussant de grands cris, contre le courant qui les entraîne et les submerge. Aujourd'hui, la représentation de *Lohengrin* à Paris n'est plus qu'une affaire de jours : peu importe que ce soit dès l'hiver prochain ou plus tard. On peut le prédire à coup sûr : ce chef-d'œuvre obtiendra le plus grand succès, et ce succès est précisément ce que redoutent et veulent retarder les compositeurs installés en maîtres dans nos théâtres lyriques.

Quoi qu'ils disent, fassent ou écrivent, ils sont des à présent sûrs de leur fait. En face d'un génie hors ligne, il n'y a qu'à s'incliner et, plus on tarde à le faire, plus on apprête à rire à la postérité.

II

CATALOGUE COMPLET DES ŒUVRES MUSICALES DE RICHARD WAGNER[1]

I. — Œuvres dramatiques.

Les Noces, fragment d'un opéra : introduction, chœur et septuor. Inédit; copie autographe de la partition, 36 pages, datée du 1er mars 1833. Fut présenté par Wagner à la Société de musique de Würzbourg.

Les Fées, opéra romantique en 3 actes; 1833. Ne fut jamais représenté; l'ouverture seulement fut exécutée à Magdebourg en 1834. Inédit; la partition originale appartient au roi de Bavière.

La Défense d'aimer, musique composée en 1835 et 1836. Représentée une seule fois, à Magdebourg, le 29 mars 1836. Partition originale en la possession du roi de Bavière. Un air de cet opéra : *Chant de carnaval*, a été imprimé dans l'*Euro a*, de Lewald (année 1837, p. 240), et publié par contrefaçon à Brunswick et à Hanovre.

Rienzi, le dernier des tribuns, grand opéra tragique en 5 actes. Musique commencée à Riga en 1838. Actes I et II terminés en 1839 à Riga et à Mitau; actes III et IV terminés à Paris en 1840. Première représentation à Dresde, le 20 octobre 1842. Traduction française de MM. Ch. Nuitter et J. Guilliaume.

Le Hollandais volant, opéra romantique en 3 actes. Musique écrite à Meudon, près Paris, en 1841. Première représentation à Dresde, le 2 janvier 1843. Traduction française de M. Ch. Nuitter.

Tannhæuser ou le Tournoi des chanteurs à Wartbourg, opéra romantique en 3 actes. Poème écrit à Dresde en 1843; partition terminée en 1844-1845. Première représentation à Dresde, le 19 octobre 1845. Traduction française de M. Ch. Nuitter.

Lohengrin, opéra romantique en 3 actes. Poème écrit à Dresde en 1845; musique commencée le 9 septembre 1846. Introduction écrite le 28 août 1847; instrumentation de tout l'ouvrage terminée pendant l'hiver et le printemps suivants. Première représentation à Weimar, le 28 août 1850. Traduction française de M. Ch. Nuitter.

L'Or du Rhin, 1re partie de *l'Anneau du Nibelung*. Poème de *l'Anneau* commencé à Dresde en 1848, exécuté dans l'ordre inverse (*la Mort de Siegfried*, *Siegfried*, *la Valkyrie* et *l'Or du Rhin*); terminé à Zurich en 1851-1852. Musique de *l'Or du Rhin* commencée dans l'automne de 1853, à la Spezzia; partition terminée en mai 1854. Première représentation à Munich, le 22 septembre 1869.

La Valkyrie, 2e partie de *l'Anneau du Nibelung*, en 3 actes. Partition terminée à Zurich en 1856. Première représentation à Munich, le 26 juin 1870. Traduction française de M. Victor Wilder.

Tristan et Iseult, en 3 actes. Poème écrit à Zurich en 1857; musique commencée en 1857. Partition du 1er acte terminée à Zurich pendant l'automne de 1857; du 2e acte, à Venise, en mars 1859; du 3e acte, à Lucerne, en août 1859. Première représentation à Munich, le 10 juin 1865. Traduction française de M. Victor Wilder.

Siegfried, 3e partie de *l'Anneau du Nibelung*, en 3 actes. Musique commencée à

1. Cette liste très claire et qui permet de suivre distinctement la série d'œuvres empiétant souvent l'une sur l'autre a été dressée avec beaucoup de soin par M. Dannreuther, auquel il convient d'en laisser tout le mérite, en y ajoutant quelques renseignements nouveaux.

Zurich, avant *Tristan*. Acte Ier terminé en avril 1857 ; partie de l'acte II, jusqu'aux *Murmures de la forêt*, écrite en 1857 ; acte II terminé à Munich le 21 juin 1865 ; acte III terminé au commencement de 1869. Première représentation à Bayreuth, le 16 août 1876.

Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg, en 3 actes. Ébauche en 1845 ; poème commencé à Paris durant l'hiver 1861-1862, publié en manuscrit en 1862 ; musique commencée en 1862 ; partition terminée le 21 octobre 1867. Première représentation à Munich, le 21 juin 1868. Traduction française de M. Victor Wilder.

Le Crépuscule des Dieux, 4e partie de *l'Anneau du Nibelung* (le premier projet pour *la Mort de Siegfried* date de juin 1848). Musique commencée à Lucerne en 1870. Ébauche de l'introduction et acte Ier terminés le 20 janvier 1871. Ébauche de la partition complète terminée à Bayreuth le 22 juin 1872. Orchestration terminée en novembre 1874. Première représentation à Bayreuth, le 17 août 1876.

Parsifal, pièce de festival solennel en 3 actes (les premières esquisses du *Charme du vendredi saint* datent de l'année 1857, à Zurich). Poème écrit à Bayreuth en 1876-1877. Esquisse de la musique commencée à Bayreuth en 1877, terminée le 25 avril 1879. Orchestration terminée à Palerme le 13 janvier 1882. Première représentation à Bayreuth, le 26 juillet 1882.

2. — Compositions pour orchestre, et chœurs.

Ouverture en *si bémol* (6/8). Inédite. Exécutée à Leipzig en 1830. Partition vraisemblablement perdue.

Ouverture en *ré mineur* (4/4). Inédite. Exécutée à Leipzig le 25 décembre 1831. Partition à Bayreuth.

Ouverture en *ut*. (Ouverture de concert en forme de fugue.) Inédite. Composée en 1831 ; exécutée à Leipzig le 30 avril 1833, et à Bayreuth le 22 mai 1873.

Ouverture : *Polonia*, en *ut majeur* (4/4). Inédite. Composée à Leipzig en 1832. Partition à Bayreuth [1].

Symphonie en *ut*. Inédite. Composée à Leipzig en 1832, exécutée à Prague pendant l'été de 1832, et puis à Leipzig, d'abord à la Société *Euterpe* en décembre 1832, ensuite au Gewandhaus, le 10 janvier 1833 ; enfin à Venise le 24 décembre 1882.

Cantate pour le nouvel an. (Introduction et deux pièces chorales.) Inédite. Exécutée à Magdebourg la veille du jour de l'an 1834-1835, et à Bayreuth le 22 mai 1873.

Ouverture de *Christophe Colomb*. Inédite. Composée, et exécutée deux fois, à Magdebourg en 1835 ; rejouée à Riga en 1838 et à Paris le 4 février 1841. Après cette dernière exécution, la partition et les parties détachées disparurent, et depuis on n'en a plus entendu parler [2].

Musique et morceaux de chant pour une farce féerique de Gleich : *l'Esprit de la*

1. Il a été raconté (p. 29) comment, après avoir été perdue, après avoir passé de main en main pendant quarante années successives, cette partition fut enfin rendue à Richard Wagner grâce aux patientes recherches de ses amis de Paris.

2. On faillit la retrouver un jour (voy. p. 32) ; mais tout indice est aujourd'hui perdu. Ce récit pourrait s'appliquer aussi à l'ouverture : *Rule Britannia*, que Wagner envoya de Paris, en 1840, à la Société Philharmonique de Londres, et qui est pareillement égarée. Cependant Jullien ne dirigea jamais les concerts de la Société Philharmonique. En rapportant tout à la fin de sa vie, ce pitoyable épisode de sa jeunesse, peut-être Wagner a-t-il fait confusion sur le titre de l'ouverture expédiée ou sur le nom du destinataire. Peut-être aussi avait-il envoyé une ouverture à la Société Philharmonique, une autre à Jullien. Quoi qu'il en soit, ces deux ouvertures de *Christophe Colomb* et de *Rule Britannia* paraissent être définitivement perdues.

montagne ou les trois souhaits. Magdebourg, 1836. Inédits; manuscrit probablement perdu.

Ouverture : *Rule Britannia*. Inédite. Écrite à Kœnigsberg en 1836. La partition fut envoyée à la Société Philharmonique de Londres en 1840. Probablement perdue.

Ouverture pour *Faust*. Écrite à Paris en 1839-1840. Première exécution à Dresde, le 22 juillet 1844. Recomposée en 1855.

Marche d'hommage (*Huldigung's marsch*). Composée en 1864. Publiée en 1869. La partition originale, pour musique militaire, demeura manuscrite. La version, publiée pour grand orchestre ordinaire, fut commencée par Wagner et terminée par Raff.

Idylle de Siegfried (*Siegfried's Idyll*). Composée en 1870, publiée en 1877.

Marche impériale (*Kaisermarsch*), 1871.

Grande Marche de fête, pour l'Exposition du Centenaire, à Philadelphie, 1876.

La Cène des Apôtres (*Das Liebesmahl der Apostel*), scène biblique pour chœur d'hommes et grand orchestre, 1843.

Cantate de circonstance, pour l'inauguration de la statue en bronze du roi Frédéric-Auguste, à Dresde, le 7 juin 1843. Inédite.

Salut au roi (*Gruss seiner Treuen an Friedrich August*). Exécuté à Dresde le 9 août 1844, et publié la même année dans cette ville : 1° pour quatre voix d'hommes 2° comme mélodie avec accompagnement de piano.

Au Tombeau de Weber : 1° Marche funèbre pour instruments à vent, sur des motifs d'*Euryanthe* : 2° double quatuor pour voix, 1844. Partition du n° 2 publiée en 1872.

3. — Pièces pour piano.

Sonate en *si bémol*. Composée en 1831, publiée en 1832.

Polonaise en *ré*, à quatre mains. Composée en 1831, publiée en 1832.

Fantaisie en *fa dièze mineur*. Inédite. Écrite en 1831.

Sonate d'album, en *la bémol*, pour Mme Mathilde Wesendonck. Composée en 1853, publiée en 1877.

Feuillet d'album, en *ut*, pour la princesse de Metternich. Composé en 1861, publié en 1871.

Feuillet d'album, en *mi bémol*, pour Mme Betty Schott. Composé le 1er janvier 1875, publié en 1876.

4. — Mélodies.

Chant de carnaval, tiré de *la Défense d'aimer*, 1835-1836. Réimprimé à Brunswick en 1855.

Dors, mon enfant; Mignonne, Attente, mélodies composées à Paris en 1839-1840. Publiées comme primes musicales dans l'*Europa*, de Lewald, en 1841 et 1842. Republiées avec traduction allemande en 1871.

Les Deux Grenadiers, de Henri Heine, à lui dédiés, Paris, 1839. Musique composée sur la traduction française.

Le Sapin (*Der Tannenbaum*), 1840. Publié en 1871.

Petite Chanson de Kraft (Hôtel de Prusse, 22 avril 1871). Petit remerciement humoristique à son hôte, M. Louis Kraft, de Leipzig. Imprimé dans le *Journal illustré de Vienne* (14 octobre 1877), puis dans le *Recueil général de chansons d'étudiants*, de Müller von der Verra.

Cinq Poemes : 1. *L'Ange.* 2. *Demeure tranquille.* 3. *Dans la serre*, etude pour *Tristan et Iseult.* 4. *Douleurs.* 5. *Rêves*, étude pour *Tristan et Iseult* (1862). Traduction anglaise de Francis Hueffer.

5. — Arrangements, etc.

Gluck. *Iphigénie en Aulide*, d'après l'arrangement de Richard Wagner: partition pour piano réduite par Hans de Bülow, publiée en 1859. Partition de la *Coda* de l'ouverture publiée en 1859.

Mozart. *Don Juan*, avec dialogue et récitatifs remaniés, exécuté à Zurich en 1850. Inédit.

Palestrina. *Stabat mater*, avec indications pour l'exécution. Partition publiée en 1877.

Allegro pour l'air d'Aubrey, dans *le Vampire*, de Marschner, en *fa mineur*. Partition de 142 mesures de texte et de musique ajoutées, au lieu des 58 mesures de l'original; datée de Würzbourg, 23 septembre 1833, en la possession de M. W. Tappert, à Berlin.

Beethoven. *Neuvième Symphonie*, réduction pour piano, 1831. Inédite.

Donizetti. *La Favorite*, réduction pour piano. Paris.

— *L'Elisir d'amore*, réduction pour piano.

Halévy. *La Reine de Chypre*, réduction pour piano, Paris, 1841.

— *Le Guittarero*, réduction pour piano, Paris, 1841.

Arrangement à quatre mains d'une grande fantaisie de Henri Herz, pour piano à deux mains, sur *la Romanesca*.

BAYREUTHIANA.

Comment celui qui n'est pas initié se représente la Chevauchée des Valkyries.
Devise : Que sert-il de regarder, si l'on n'y peut toucher?

(*Puck*, de Leipzig, 3 septembre 1876.

ADDITIONS ET CORRECTIONS

— Page 23, ligne 21, et page 24, ligne 15. — Lire *Kœnigsberg* au lieu de *Kœnisberg*.

— Page 23, ligne 31. — Pour attirer plus de monde à la représentation de *Norma*, donnée à son bénéfice au théâtre de Riga, Wagner avait fait imprimer sur l'affiche cette déclaration :

Norma. — Le soussigné croit ne pouvoir mieux prouver son estime pour le public de cette cité qu'en choisissant cet opéra. La *Norma*, parmi toutes les créations de Bellini, est celle qui, à la plus abondante veine mélodique, unit avec la plus profonde réalité la passion intime. Tous les adversaires de la musique italienne rendent justice à cette grande partition, disant qu'elle parle au cœur, que c'est une œuvre de génie. C'est pourquoi j'invite le public à accourir nombreux.

RICHARD WAGNER.

Jusqu'à la fin de sa vie, il conserva la même admiration pour Bellini, et durant son dernier voyage en Italie, comme il était à Sorrente et que les musiciens de Naples venaient souvent lui faire visite, il leur dit à peu près en termes précis :

« On me croit un ogre pour tout ce qui se rapporte à l'école italienne et l'on me pose en antithèse *particulièrement* avec Bellini ; mais non, non, mille fois non : Bellini, au contraire, est une de mes prédilections, parce que sa musique est tout *cœur*, sentie et liée intimement, strictement aux paroles. La musique que je déteste, c'est la musique vague, sans conclusion, qui se rit du sujet et des situations... »

D'ailleurs, cette admiration persistante ne se fait-elle pas sentir dans l'œuvre du maître et ne retrouverait-on pas l'influence manifeste de l'école italienne, au moins pour le dessin général, dans certains morceaux très applaudis de ses premiers ouvrages ? Le septuor de *Tannhæuser*, par exemple, n'a-t-il pas un air de famille avec le sextuor de *Lucie*, et Wagner, par endroits, ne semble-t-il pas procéder de Donizetti et de Bellini, plutôt que de Weber, dont il se réclamait volontiers à ses débuts ?

— Page 24, note. — Le 1er août 1886, l'Opéra de Prague a justement fait sa réouverture en reprenant encore une fois *les Français à Nice*, poème de Wagner, musique de Kittl.

— Page 37, ligne 21. — D'après M. Dannreuther, qui s'appuie sur l'autorité de Théodore Hagen, Henri Heine, en voyant arriver Wagner à Paris, aurait dit ces simples mots : « Ce qui me rend ce jeune homme suspect, c'est qu'il est recommandé par Meyerbeer. »

Il est inexact de dire que jamais plus il ne reparla de son compatriote ; au moins prononça-t-il son nom plus tard en parlant des nombreux compositeurs allemands qui avaient échoué sur le sol parisien et seulement réussi à se faire mystifier par les roués raffinés du monde des planches. « Quelles tristes expériences n'eut pas à faire M. Richard Wagner, qui, à la fin, écoutant la voix de la raison et de l'estomac, abandonna prudemment le dangereux projet de prendre pied sur la scène française, et s'en retourna dans le pays des pommes de terre d'Outre-Rhin ! » C'est peu, mais favorable au demeurant.

— Page 38, note. — Lire *Dietsch* au lieu de *Diestch*.

— Page 44, note. — Le portrait donné à la page 45 n'est pas le premier de Richard Wagner, puisque celui de Kietz, qui est indiscutablement le premier, est parvenu à ma connaissance assez tôt pour trouver sa place dans l'*Avant-propos*. Mais ce portrait représente bien Wagner âgé de trente ans, ou peu s'en faut, car il est très peu postérieur, de

toute évidence, à celui de Kietz, qui fut fait pendant le séjour de Wagner à Paris, soit en 1840 ou 1841. Quant à l'autographe de Wagner placé sous ce portrait lors de sa réédition à Zurich, c'est la conclusion presque textuelle d'*Opéra et Drame*, à laquelle il attachait une importance telle qu'il l'imprima — dans son livre — en caractères particuliers, avec le mot final : *Künstler* (l'Artiste), bien détaché.

— Page 67, ligne 2. — Lire Schnorr de *Carolsfeld* au lieu de *Karolsfeld*.

— Page 69, légende de la gravure. — Lire *Fricka* au lieu de *Frick*.

— Page 100, légende de la gravure. — Lire Gust. *Gaul* au lieu de *Paul*.

— Page 106, ligne 14. — Le librettiste français avec lequel Wagner espérait pouvoir achever pour Paris son opéra de *Wieland le forgeron* était Gustave Vaez, belge d'origine, de son vrai nom Gustave Van Nieuwenhuyzen, inféodé à l'école italienne, auteur, avec Alphonse Royer, du livret de *la Favorite*, et traducteur, avec le même, de divers opéras de Rossini, de Donizetti, de Verdi. « Pour commencer, — écrivait Wagner dans une lettre de 1849, traduite par M. Camille Benoît, — j'attaque la forme de l'opéra en cinq actes, puis je donne l'assaut à la règle d'après laquelle il doit y avoir un ballet spécial dans tout opéra. Si je réussis à enflammer Gustave Vaez, à lui communiquer l'intelligence de mon dessein, à lui inspirer la volonté de le mettre avec moi à exécution, ce sera parfait..... sinon je chercherai aussi longtemps qu'il faudra, jusqu'à ce que j'aie trouvé le vrai poète. » Avec de telles idées en tête, autant valait chercher tout de suite.

— Page 144, ligne 1. — Si réservé que je prétende être en fait de citations d'anciens articles hostiles à Richard Wagner, il me semble impossible de laisser perdre des perles telles que celles-ci, tombées de la plume d'un écrivain qui faisait la pluie et le beau temps en 1861. Celui-là, sûr de son fait, parlait *ex cathedrâ* et ne prenait pas de gants pour donner son sentiment sur *Tannhæuser*.

« ..... Cette mystification, — dans laquelle les Parisiens ont joué le beau rôle en définitive, — aura coûté à l'Opéra près de cent mille écus. Grâce au succès qui attend le *Tannhæuser*, c'est cent mille francs par soirée. Ne les regrettons pas ! Ils nous préservent d'un véritable déluge germanique; car nous étions menacés d'une pluie de *Vaisseaux fantômes*, de *Lohengrin*, de *Tristan de Léonais*, et le Rhin allemand allait couler dans la Seine. Mais il aura suffi, pour remettre toutes choses en leur place, pour faire taire les apothéoses, crouler les hauts patronages et crever des ballons pleins de vent, DE L'ATTITUDE PLEINE DE TACT ET DE MESURE DU PUBLIC PARISIEN, le critique par excellence, le juge en dernier ressort des productions de l'imagination et de l'esprit.... » Puis, le trait final obligé : « ..... Cette malencontreuse partition, c'était la tapisserie de Pénélope, une tapisserie qui se défaisait toute seule chaque soir et qu'il fallait recommencer le lendemain. On y travaillait mécaniquement, comme travaillent les ouvriers des Gobelins, à l'envers, sans avoir conscience de l'œuvre, sans se rendre compte de l'effet que le musicien voulait produire, en aveugles, ou, pour mieux dire, en sourds. Heureux ceux qui ont pu le devenir ! »

Avouez qu'il eût été dommage de ne pas tirer de l'oubli cet arrêt sans pareil, qui résume tout ce qu'on a pu dire à propos de l'échec de *Tannhæuser* à Paris. M. Jouvin, s'il se relit jamais, doit-il être assez fier de cet article ! En vérité, cela lui a bien réussi de faire le prophète, et, comme il l'annonçait en si beau style, on n'a plus jamais entendu parler de Richard Wagner, — à Paris ni ailleurs.

— Page 283, premier paragraphe. — Le prince-héritier d'Allemagne avait certainement vu et goûté dans *Parsifal* autre chose que le pas martelé des chevaliers, car, durant les fêtes de 1886, il est revenu à Bayreuth tout exprès pour *Parsifal* qu'il n'avait pas réentendu depuis l'origine. Bien plus, depuis la mort du roi de Bavière, on semble prendre à Berlin un intérêt particulier aux manifestations de l'art national allemand, et l'on y agite, à ce qu'il paraît, la question de donner une aide décisive à l'œuvre de Bayreuth.

— Page 286, note 2. — La principale des deux salles du théâtre où sont conservées les couronnes funéraires, celle qui fut le cabinet de repos du maître, est visitée par de nombreux fidèles, en temps de représentations à Bayreuth : on l'appelle *Kranzzimmer* (Chambre des couronnes). Dès le seuil, on est pris d'une émotion sincère et profonde en entrant dans cette sorte de chapelle commémorative. La demi-obscurité qui y règne et cette décoration saisissante, avec le buste de Wagner au milieu, donnent à cette pièce un aspect quasi sépulcral. Les murs disparaissent complètement sous l'amas des couronnes qui y sont accrochées; le sol en est jonché; l'air est tout imprégné de l'odeur des fleurs et des feuilles desséchées. Parmi les reliques qui s'y trouvent, on remarque un petit tableau noir enfermé sous verre et sur lequel sont inscrits ces mots à la craie : *Morgen Generalprobe, Wagner (Demain, répétition générale, Wagner)*. Ce sont les derniers, paraît-il, qui aient été écrits par le maître dans son théâtre. Une immense couronne, dont le ruban porte cette inscription : *Au meilleur et au plus noble des maîtres, son élève reconnaissant, Émile Scaria*, — et qu'on a dû mettre en évidence depuis la mort de cet artiste, — impressionne également les pèlerins du *Kranzzimmer*.

Mme Wagner, à ce qu'on dit, cédant aux instances de son entourage, s'est abstenue jusqu'à présent de pénétrer dans ce lugubre sanctuaire.

— Page 312. — Le peintre Joukowski ne paraît pas avoir profité de l'offre que lui faisait Wagner d'exécuter son portrait en même temps que Renoir; mais il a composé, en 1881, une toile très curieuse qu'on peut voir actuellement dans le salon-bibliothèque de Wahnfried. C'est une Sainte Famille où toutes les têtes sont des portraits. Ni le maître, ni sa femme ne figurent dans cette assemblée; mais on y voit tous leurs enfants. Saint Joseph, c'est le peintre en personne; la Vierge Marie, c'est Mlle Daniela de Bülow; l'Enfant Jésus, c'est le petit Siegfried Wagner. Enfin, les trois figures d'anges jouant des instruments de musique sont celles de Mlles Blandine, Isolde et Éva de Bülow. L'effet de cette grande toile, avec les accessoires obligés : un établi, une colonne, etc. (sur le chapiteau de cette colonne se trouve une tête qui pourrait bien être celle de feu M. de Gobineau, grand ami de Wagner), est très saisissant; la teinte générale en est bleuâtre et donne à toute la composition l'apparence d'un rêve peint, d'une hallucination.

RICHARD WAGNER, PAR GUST. GAUL.

Portrait-charge fait à la répétition de la Société de musique, à Vienne, le 27 février 1875.

TABLE DES GRAVURES

I

ILLUSTRATIONS HORS TEXTE

LITHOGRAPHIES ORIGINALES DE M. FANTIN-LATOUR

Tirées par Lemercier et Cie.

Pages.

1. Immortalité . . . . . Titre.
2. La Muse XVI
3. Rienzi (acte V). Prière de Rienzi 50
4. Le Vaisseau fantôme (acte III). Ravissement de Senta et du Hollandais. 64
5. Tannhæuser (acte III). L'Étoile du soir 80
6. Lohengrin (acte III). Scène d'amour 94
7. Tristan et Iseult (acte II). Signal dans la nuit 158
8. Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg (acte Ier). Rencontre de Walther et d'Éva. 178
9. L'Or du Rhin (scène Ire). Les Filles du Rhin 194
10. La Valkyrie (acte Ier). Sieglinde et Siegmund 202
11. Siegfried (acte III). Évocation d'Erda 222
12. Le Crépuscule des Dieux (acte III). Siegfried et les Filles du Rhin 242
13. Parsifal (acte II). Évocation de Kundry. 286
14. Réveil. 328

EAUX-FORTES ET HÉLIOGRAVURE

Richard Wagner, eau-forte de Unger, d'après le portrait de Lenbach 38
Richard Wagner, eau-forte de M. Abot 112
Devant la demeure des Gibichungen, eau-forte de H. L. Fischer, d'après le tableau de Joseph Hoffmann 262
Richard Wagner, héliogravure 298

II

ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

Richard Wagner vers 1840, par E. Kietz XIII
Wagner saluant, caricature allemande. XVI
Portrait-charge de Wagner, par Gill. 9
Maison natale de Richard Wagner, à Leipzig 13
Le Sommeil de Brunehild, caricature allemande. 25
Herr Richard Wagner et John Bull, caricature anglaise 40

Pages.

Richard Wagner vers 1843. 45
Représentation de *Rienzi* à Dresde, en 1842 49
Scène finale du *Hollandais volant,* à Dresde, en 1843 53
Scène finale du *Vaisseau fantôme,* à Londres, en 1876. 55
Richard Wagner dans le ciel, caricature allemande. 57
Wotan et ses corbeaux messagers, caricature allemande 69
Représentation de *Tannhæuser* à Dresde (Reprise de 1847). 77
Maison de Richard Wagner à Bayreuth 83
Représentation de *Lohengrin* à Weimar, en 1850 89
Richard Wagner en 1853, par Clémentine Strocker-Escher. 93
Représentation de *Lohengrin* à Munich, en 1867. 97
Richard Wagner chef d'orchestre, portrait-charge par Gust. Gaul 100
Richard Wagner vers 1855 105
Richard Wagner vers 1857. 109
Le Judaïsme dans la musique, comme il plaît à Richard Wagner ; caricature allemande. 116
M. Wagner ouvrant son œuf de Pâques, caricature française. 118
M. Wagner prenant le parti de faire exécuter sa musique de l'avenir par des musiciens également de l'avenir, caricature française. 119
A une répétition de *Tannhæuser*, caricature française 120
Autographe musical de Richard Wagner. 121
Le *Tannhæuser* demandant à voir son petit frère, caricature française. 123
« C'est faux, ce que tu joues là, mon enfant... » caricature française. 124
Représentation de *Tannhæuser* (1er acte) à Paris, en 1861 125
Minute d'une lettre autographe de Richard Wagner 128-129
« Papa, je voudrais apprendre la musique!... » caricature française 130
Craignant pour ses provinces du Rhin, l'Allemagne envoie le *Tannhæuser* pour endormir la France, caricature française 131
Représentation de *Tannhæuser* (2e acte) à Paris, en 1861. 133
A une répétition générale de *Tannhæuser*, caricature française. 136
Richard Wagner en 1861 137
La Clef de la musique de *Tannhæuser*, caricature française. 139
Lettre autographe de Richard Wagner au directeur de l'Opéra. 141
« J'ai vendu ma partition... » caricature française 143
Tannhæuser produisant son effet, même sur les artistes qui le répètent, caricature française. . . 145
Une Scène de patinage, caricature allemande. 149
Représentation de *Tristan et Iseult* à Munich, en 1865. 153
Richard Wagner vers 1865. 157
M. et Mme Vogl dans *Tristan et Iseult*, à Munich, en 1869 163
Au comble du bonheur, caricature allemande. 165
Le Roi Lohengrin, caricature allemande. 168
Un Nouvel Orphée, caricature allemande 169
Un « pauvre voyageur? » Oh! que non pas! caricature allemande 169
Une Simple Visite en passant, caricature allemande. 172
Représentation des *Maîtres chanteurs de Nuremberg* (2e acte) à Munich, en 1868 173
Richard Wagner vers 1868. 177
Éva dans l'atelier de Hans Sachs (acte III des *Maîtres Chanteurs*) 181
Richard Wagner, par Klic, caricature allemande 184
Richard Wagner, par Gill, caricature française 188
Représentation de *Rienzi* au Théâtre-Lyrique, à Paris, en 1869. 189
Costume de Brunehild dans *la Valkyrie*. 192
Sieglinde aide Siegmund à arracher l'épée du frêne, caricature allemande. 193

Pages.
Loge, le dieu du feu, emporté par son énorme manteau rouge, caricature allemande. 193
Richard Wagner vers 1874, par E. de Liphart 197
Le Messie des Juifs, dernière manière; caricature allemande sur Liszt, Richard Wagner et Hans de Bülow. 200
Les Modernes Chevaliers du Graal, caricature allemande sur les trois mêmes. 201
M. Hans Richter dirigeant l'orchestre à Bayreuth 204
La Colline de Bayreuth et le Théâtre des festivals. 205
L'Orchestre en contre-bas de la scène avec sa demi voûte en bois 205
Siegfried et le dragon attendant l'heure du combat, caricature allemande 208
Un Coin du théâtre de Bayreuth 212
Vue extérieure du théâtre de Bayreuth, en 1876. 213
Plan du théâtre de Bayreuth 214
Vue intérieure du théâtre de Bayreuth. 215
Alberich et les Filles du Rhin, scène première de *l'Or du Rhin* 217
Appareil natatoire des Filles du Rhin 218
La Manœuvre des Filles du Rhin, vue du fond de la scène 219
Wagner trinquant avec ses amis. 220
Alberich et les Filles du Rhin, par E. de Liphart 221
Wagner faisant répéter à Betz le rôle de Wotan. 224
La Demeure de Hunding (1er acte de *la Valkyrie*). 225
Un Rêve de Richard Wagner, caricature allemande 228
Richard Wagner, par Mars, caricature française. 229
Liszt et Richard Wagner au banquet, par Cham, caricature française. 229
Costume de Wotan en voyageur, dans *Siegfried*. 231
Mort de Siegmund (2e acte de *la Valkyrie*). 233
Affiche collée sous le promenoir extérieur du théâtre de Bayreuth, en 1876 235
Le Rocher des Valkyries (3e acte de *la Valkyrie*). 237
Le Réveil de Brunehild (3e acte de *Siegfried*) 239
Richard Wagner en 1877, par Herkomer. 241
Un des restaurants du théâtre, à Bayreuth 243
Cortège funèbre de Siegfried (3e acte du *Crépuscule des Dieux*) 245
Composition du peintre Krausse pour la façade de la maison de Wagner, à Bayreuth. 247
Wahnfried, habitation de Richard Wagner à Bayreuth 248
Une Soirée chez Richard Wagner, par L. Bechstein 249
Pierre commémorative des représentations de la tétralogie à Bayreuth, en 1876 251
Médaille commémorative des fêtes de Bayreuth 252
Le Motif de la forge animé, caricature allemande 253
Le Théâtre de Bayreuth dans son état actuel 255
Wagner, dit le Musicien de l'avenir, caricature française. 256
Arrivée de Parsifal sur le domaine du Graal (1er tableau de *Parsifal*) 257
Gurnemanz conduit Parsifal au château du Graal (2e tableau de *Parsifal*) 259
Richard Wagner, caricature anglaise 260
Richard Wagner en 1877 261
Richard Wagner, caricature anglaise 264
Évocation de Kundry par Klingsor (2e acte de *Parsifal*) 265
Mme Materna dans Kundry, au deuxième acte de *Parsifal* 267
M. Pasdeloup ne se méfiant pas assez des marches de M. Wagner, caricature française 268
Le Tétralogue Wagner, caricature française. 268
Parsifal (M. Jœger) et les Filles-Fleurs, au deuxième acte de *Parsifal*. 269
Parsifal baptise Kundry (3e acte de *Parsifal*) 271
La Musique de l'avenir, caricature anglaise 272

Pages.

Richard Wagner à Bayreuth, par G. Papperitz 273
Kundry se traîne aux pieds de Parsifal (3e acte de *Parsifal*) 275
Le Porteur du Saint-Graal, dans *Parsifal* 276
Parsifal découvre le Graal (scène dernière de *Parsifal*) 277
Menus souvenirs de Bayreuth : serviette du restaurant du théâtre, deux cartes postales, une carte de membre de l'Association wagnérienne universelle 279
Carte postale publiée à Bayreuth lors des représentations de *Parsifal*. 281
Parole historique du maître, recueillie le 25 juillet 1882 ; caricature allemande 283
Frou-frou Wagner, caricature allemande 285
Le Grand Canal, à Venise, et le Palais Vendramini-Calergi, par Robert Mols 289
Le vieux maître Richard Wagner arrive sans être annoncé dans la salle de musique du ciel, caricature suisse 292
Le Palais Vendramini, à Venise, où est mort Richard Wagner. 293
Les Funérailles de Richard Wagner, à Bayreuth. 296
Le Tombeau de Richard Wagner, à Bayreuth. 297
L'Empereur d'Allemagne et Richard Wagner, caricature allemande 300
Le Roi de Bavière et Richard Wagner, caricature allemande. 301
Richard Wagner en 1882, par Renoir 305
Wagner apprenant aux Champs Élysées la mort du roi Louis II, caricature française. 308
Destinée de Richard Wagner ici-bas, caricature allemande 309
A la porte du ciel, caricature allemande. 312
A Bayreuth : Richard Wagner et Kikeriki ; caricature allemande. 317
Exclamation d'un fanatique de Richard Wagner ; caricature allemande. 320
Différence entre deux compositeurs célèbres, caricature allemande. 321
Représentation d'un opéra en présence du maître, caricature allemande. 325
Richard Wagner dans *l'Anneau du Nibelung*, caricature allemande 328
Bayreuthiana : Comment celui qui n'est pas initié se représente la Chevauchée des Valkyries ; caricature allemande 337
Richard Wagner pendant une répétition à Vienne, portrait-charge par Gust. Gaul. 340
Wagner dans le feu de la composition, caricature allemande. 344
Wagner composant, caricature anglaise 346

WAGNER DANS LE FEU DE LA COMPOSITION.

(*Kikeriki*, de Vienne, 13 novembre 1876.)

TABLE DES MATIÈRES

Pages

AVANT-PROPOS VII

CHAPITRE PREMIER

Mozart et Richard Wagner en face des Français. 1

CHAPITRE II

La jeunesse et les premiers essais de Richard Wagner. — *Les Fées* et *la Novice de Palerme*. — Séjours à Magdebourg, à Kœnigsberg, à Riga. 10

CHAPITRE III

Trois années à Paris. 26

CHAPITRE IV

Rienzi et *le Hollandais volant* à Dresde 41

CHAPITRE V

Richard Wagner maître de chapelle à Dresde. — *La Vestale* et Spontini. — Retour des cendres de Weber. — La *Symphonie avec chœurs*. — *Iphigénie en Aulide* 58

CHAPITRE VI

Tannhæuser à Dresde 70

CHAPITRE VII

Lohengrin à Weimar 84

CHAPITRE VIII

Richard Wagner en exil. — Écrits théoriques. — Composition des *Nibelungen*. 101

CHAPITRE IX

Deux années à Paris. — Concerts aux Italiens. — *Tannhæuser* à l'Opéra 117

CHAPITRE X

Tristan et Iseult à Munich 140

CHAPITRE XI

Départ de Bavière. — Séjour à Triebschen. — *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg* à Munich. . 166

CHAPITRE XII

Pages.

Suite du séjour à Triebschen. — *Rienzi* à Paris. — *Le Rheingold* et *la Valkyrie* à Munich. — Installation à Bayreuth et construction du théâtre 185

CHAPITRE XIII

L'Anneau du Nibelung à Bayreuth. 209

CHAPITRE XIV

Concerts à Londres. — La tétralogie à Berlin. — *Parsifal* à Bayreuth 254

CHAPITRE XV

Mort et funérailles de Richard Wagner. — Continuation de son œuvre. — Ses revirements intéressés. — Son attitude envers Auber, Rossini, Meyerbeer, Schumann, etc. — L'homme dans l'intimité, l'artiste en public. 284

CHAPITRE XVI

Le génie en face de ses partisans et de ses détracteurs 313

APPENDICE

Les œuvres de Richard Wagner dans les concerts de Paris. — Catalogue complet des œuvres musicales de Richard Wagner 329

Additions et Corrections 338

Table des Gravures. 341

WAGNER COMPOSANT.

(*The illustrated sporting and dramatic news*, de Londres, 9 juin 1877.)

AUTRES OUVRAGES DE L'AUTEUR

La Comédie a la Cour ; *les Théâtres de Société royale pendant le siècle dernier.* La Duchesse du Maine et les Grandes Nuits de Sceaux, Mme de Pompadour et le Théâtre des Petits-Cabinets, le Théâtre de Marie-Antoinette à Trianon. Ouvrage orné d'un frontispice en chromolithographie, de 8 gravures en taille-douce ou eaux-fortes, de 18 gravures sur bois d'après des portraits et tableaux originaux de l'époque, et de 20 cartouches, en-têtes et culs-de-lampe expressément composés pour l'ouvrage sur des motifs du XVIIIe siècle. (In-4° carré, Firmin-Didot, éditeur.).

Paris Dilettante au commencement du siècle. Ouvrage orné de 36 gravures sur bois et fac-simile de dessins originaux conservés aux Archives de l'Opéra. (In-8° écu, Firmin-Didot, éditeur.)

Histoire du Costume au Théatre, *depuis les origines du Théâtre en France jusqu'à nos jours.* Ouvrage orné de 27 gravures et dessins originaux, extraits des Archives de l'Opéra et reproduits en fac-simile. (Grand in-8°, Charpentier, éditeur.)

L'Opéra secret au XVIIIe siècle (1770-1790), *Aventures et Intrigues secrètes*, racontées d'après les papiers inédits conservés aux Archives de l'État et de l'Opéra, avec frontispice, en-tête et cul-de-lampe à l'eau-forte, par de Malval. (In-8° écu, Rouveyre, éditeur.)

La Comédie et la Galanterie au XVIIIe siècle : *l'Église et l'Opéra en 1735, les Spectateurs sur le théâtre, le Théâtre des Demoiselles Verrières, A la Bastille ;* avec frontispice, en-tête et cul-de-lampe à l'eau-forte, par de Malval. (In-8° écu, Rouveyre, éditeur.)

La Ville et la Cour au XVIIIe siècle : *Mozart à Paris, Marie-Antoinette musicienne, la Musique et les Philosophes ;* avec frontispice, en-tête et cul-de-lampe à l'eau-forte, par de Malval. (In-8° écu, Rouveyre, éditeur.)

La Cour et l'Opéra sous Louis XVI : *Marie-Antoinette et Sacchini, Salieri, Favart et Gluck ;* d'après des documents inédits conservés aux Archives de l'État et de l'Opéra. (In-18, Didier, éditeur.)

Airs variés : *Critique, Histoire, Biographies musicales et dramatiques.* (In-18, Charpentier, éditeur.)

Gœthe et la Musique : *Ses Jugements, son Influence, les Œuvres qu'il a inspirées.* (In-18, Fischbacher, éditeur.)

Hector Berlioz : *la Vie et le Combat, les Œuvres ;* avec un portrait de miss Smithson, un autographe et un portrait de Berlioz. (In-18 carré, Charavay frères, éditeurs.)

Paris. — Imprimerie E. Ménard et J. Augry, 41, rue de la Victoire.

HOMO
ADDITUS
NATURÆ
IMPRIMERIE DE L'ART

ML
410
W1J89

Jullien, Adolphe
Richard Wagner, sa vie
et ses oeuvres

Music

SS

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

SS